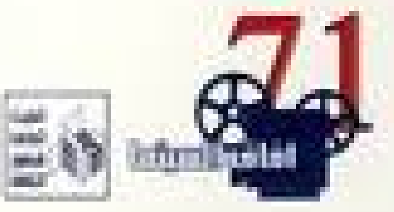



سينما الثمانينيات..

# طريق مفتون بالواقع

## رؤية في مفهوم "سينما الطريق"

حسن حداد

سينما الثمانينات

# طريق مفتون بالواقع

رؤية في مفهوم "سينما الطريق"

---

حسن حداد

الكتاب:
سينما الثمانينات
طريق مفتون بالواقع
رؤية في مفهوم "سينما الطريق"

الكاتب:
حسن حداد

الطبعة الأولى -
حجم - صفحة



الناشر:

لوحة الغلاف:

التنسيق والإخراج الداخلي: حسن حداد

سينما الثمانينات

# طريق مفتون بالواقع

## رؤية في مفهوم "سينما الطريق"

حسن حداد

# إهداء

إلى من عالج المسافة لي
ومن باح من أجلي بمكان الوردة والرقص...
بين ضوء الروح الشفيف والسينما التي تمس الشغاف..
إليهما..
قاسم حداد وأمين صالح.
كنت محظوظاً جداً.. لوجودي في وسط قاسم وأمين.. وسط لا يحتفي
إلا بالمخيلة والقلم والحب، لنسكب حبرنا جميعا بين يديهما
تاركين أمامنا كجيل النقيضين والمسافة
بينهما فضاء تزدهر فيه مواهبنا.

حسن حداد

# تقديم

في تعريف واسع وفضفاض لمفهوم (سينما الطريق).. يمكننا الحديث عن أفلام تتناول "الطريق" من خلال معاني كثيرة، منها النفسي والمعنوي، الروحي والفلسفي، الميتافيزيقي والعلمي.. كما يمكن الحديث عن البحث عن الذات، عن الآخر، عن عالم خيالي، افتراضي...

وقد اخترنا مناقشة هذا المفهوم في أفلام الثمانينات المصرية.. التي أسست لتيار سينمائي هام في تاريخ هذه السينما.. وهو "تيار السينما المصرية الجديدة".. هذا التيار الذي قدم فرسان اً أنجزوا تجارباً وأفلاماً مغايرة لم تعهدها السينما المصرية من قبل.. تجارب متمردة على ما هو سائد، استطاع صانعوها التصدي لذلك التيار التقليدي المسيطر والثورة عليه. أبرز هؤلاء الفرسان.. محمد خان، خيري بشارة، عاطف الطيب، داود

عبدالسيد.. مع قلة قليلة آثروا الثورة على التقليد وصنع السينما التي يعشقونها..!!

في أفلام السينما المصرية الجديدة، وجدنا إشارات لسينما ذاتية وحميمية، تعكس قضايا مجتمعية حساسة.. قضايا تهم المواطن الفرد، لكنها نابعة من تفاصيل مجتمعية لصيقة بالواقع المعاش.. أفلام نراها تنتمي لمفهوم (سينما الطريق) الواسع، باعتبارها تدعو للثورة والتحرر من قيود مجتمعية.. وتدعو للتغيير، للهجرة والتحول من وضع معيشي إلى آخر.. وتدعو لنقد الكائن والبحث عن أسلوب آخر للحياة.. أسلوب يتناسب والظروف الاجتماعية والنفسية الجديدة التي طرأت على المجتمع..!!

## المتاهة بوصفها طريق:

---

# اللامنتمي تحت عجلة سيارة

(طائر على الطريق ــ 1981) فيلم للمخرج محمد خان ، تناول من خلاله عالم سائقي التاكسي، لينتقي منه شخصية فارس (أحمد زكي).. شخصية تجسدت فيها صفات النقاء والتردد والخجل والجرأة والتواضع والاندفاع.. شخصية غير قادرة على الانتماء الشكلي، ورافضة لأية تشكيلات أو تكوينات جاهزة.. شخصية يعتمل في داخلها تكتل رهيب من القلق والألم والاكتئاب، رغم إنها لا تعاني من أية ضغوطات مادية في حياتها اليومية.

بهذه الصفات والتصرفات، يبرز الفيلم شخصية فارس.. كشاب منطلق غير متصل بالواقع، بل ويعيش عالمه الخاص والمنفصل لممارسة حريته الشخصية.. جاعلاً من إنفصاله بديلاً للواقع، ومن هنا تأتي أزمة فارس والشخصيات التي تتصل به في

واقع الفيلم.. وبرغم التناقضات التي يحدثها الواقع ولاإنتمائية فارس له، إلا أن الجميع في النهاية يسقط في طريق المتاهة.

ففارس غير متزوج، ويحاول أن لا يربط نفسه بأحد.. لذا نراه يتهرب من الارتباط بسيدة متزوجة.. لكنه يرتبط بعلاقة وجدانية عميقة بالفتاة البسيطة الذكية، التي يلتقي معها في أشياء كثيرة. وبالرغم من أنه لا يجد نفسه إلا معها، إلا أنه يتردد كثيراً عندما تفاتحه في الزواج، ويتابع إحساسه بأنه مجرد طائر محلق ومنطلق، ورافض لأي شكل من أشكال القيود.

ولأن فارس يعيش هذا الواقع، فكان لابد له أن يخضع لهذا الواقع مهما كانت درجة تمرده عليه.. حيث نراه في حالة أخرى، حين يدفعه إحساس غريب، ويتحرك في داخله انجذاب خفي نحو تلك المرأة المتزوجة.. يتحول فيما بعد إلى عشق مجنون. ليجد فارس نفسه في موقف جديد عليه، يشده إلى أرض الواقع، خصوصاً بعد أن تثمر هذه العلاقة جنيناً في أحشاء حبيبته.. يجد نفسه سلبياً وعاجزاً عن القيام بأي تصرف إزاء طبيعة وضعه الجديد هذا.

يعيش فارس حالة من التردد والقلق والتحفز، ويحاول مقاومة تلك القوى الخفية التي تشده للواقع. وعندما يتخلى عن سلبيته وتهربه من مواجهة الواقع، يكون كل شيء قد انتهى..

تكون نهاية فوزية بانتحارها، ونهاية فارس اللامنتمي تحت عجلة سيارة.

المال بوصفه طريق:

# حقائب محشوة وحلم مزيف

يؤسس محمد خان في فيلمه (نصف أرنب ــ 1982)، مفهوماً أخراً للطريق.. وهو المال، كقوة مسيطرة على سلوك الفرد في بنية المجتمع الجديد، حيث يتناول رحلة حقيبة تحوي نصف مليون جنيه، منذ خروجها من البنك وحتى ضياعها في النيل. ومن خلال هذه الرحلة تبرز لنا أحداث مثيرة وشخصيات كثيرة أعطت للفيلم طابعه البوليسي.

فنتابع شخصية يوسف، الموظف البسيط المليء بالأحلام الشبابية، والواقع تحت ضغوط وظيفته وطموحات خطيبته، الأمر الذي يدخله في طريق الجريمة، ليشكل طريقاً آخراً للثروة.
فيوسف يعمل في أحد البنوك وليس له دخل سوى راتبه الشهري. متخرج من الجامعة منذ خمس سنوات ويعمل على توفير عش

الزوجية مع خطيبته التي تحلم بالشقة التي تظهر في إعلانات التليفزيون.

هذا الموظف.. نراه يستلف من زميله جنيه واحد ويرده أخر الشهر، بينما تمر تحت يده كل يوم ملايين الجنيهات. يتورط في إحدى عمليات عصابة للمخدرات بطريق الخطأ، وتدفعه رغبة خفية بالدخول في مغامرة خطرة ومجنونة من أجل نصف مليون جنيه. فهو يعاني من الكثير من الضغوط الاقتصادية والاجتماعية، ويعيش حالة نفسية غير مستقرة من جراء ما يشاهده ـــ على صعيد أسرته فقط ـــ من تحولات سلوكية لمجارات الوضع السائد في المجتمع ككل. فوالدته تصر على سلك طرق ملتوية لطرد السكان الحاليين وزيادة الأجور، وتوافق على زواج ابنتها خريجة كلية الآداب من شاب ميكانيكي، ضاربة عرض الحائط بالتكافؤ العلمي والفكري بين الزوجين، في سبيل المال والثروة .

أما رفاعي (سعيد صالح) فهو عضو صغير في العصابة ومضحوك عليه، وظيفته القيام بعملية التبادل بين الفلوس والمخدرات، دون معرفته بأنه يحمل الملايين ويأخذ بالمقابل جنيهات قليلة. هو أيضاً دفعته ظروفه الحياتية الاقتصادية الصعبة للدخول في هذه اللعبة القذرة والخطرة. أما في الجانب الآخر فيوجد الرؤوس الكبيرة في العصابة، الطبقة الجديدة التي أثرت

بطرق غير مشروعة وبوسائل وأساليب مشبوهة، وأبرز هذه الأساليب ظاهرة الاتجار بالمخدرات، تجارة تدر الملايين، أو بالأحرى الأرانب بلغة هؤلاء الانفتاحيين، وعلى رأسهم سراج منير (يحيي الفخراني).

يسجل محمد خان في فيلمه (نصف أرنب)، ذلك التحول الخطير الذي حصل لتصرفات الناس وأسلوبهم في الحياة، فبعد أن كان هدفهم هو الوصول إلى حياة إنسانية كريمة، أصبح الآن الوصول إلى الحقائب المحشوة بالأوراق النقدية والجري وراء الربح السريع والحلم بالثروة المزيفة، هو ما يسعون إليه اليوم. والفيلم لا يعالج هذه الفكرة بطريقة الوعظ والإرشاد المباشر، وإنما يبرزها من خلال مشاهد قصيرة وسريعة متفرقة هنا وهناك بين ثنايا الفيلم.

## اللامبالاة بوصفها طريق:

# بين الحلم والواقع والذهاب إلى الجحيم

في باكورة أعماله السينمائية الطويلة، يقدم المخرج خيري بشارة في (العوامة 70 ـــ 1982)، شخصية أحمد الشاذلي، مخرج أفلام تسجيلية، يحلم بتقديم فيلم روائي طويل، إلا أن ظروفه المحيطة لا تساعده لتنفيذ حلمه هذا.. ونراه يعيش حلماً دائماً بالتغيير، فهو ينتمي لجيل ممزق فقد الكثير من حماسه والتزامه الثوري، وفقد كذلك القدرة على مواجهة الواقع بشجاعة، ففضل الاستسلام.. مدعماً بإحساس آخر أصعب هو اللامبالاة التي يحملها معه ويصبغها على كل تصرفاته.

ومن خلال موضوع الإختلاس وقضية العامل عبدالعاطي، تزداد حدة الصراع داخل أحمد الشاذلي، ويصبح رغماً عنه طرفاً فيه، بل مجبراً على اتخاذ موقف.. ولم يكن بالأمر السهل عليه، خصوصاً أن الفيلم يلقي الضوء على تاريخه وأحلامه وعلى

علاقاته بمن حوله.. فأحمد الذي ترك الريف ليتلقى تعليمه في القاهرة يراوده شعور دائم بأن براءته قد سرقت، عندما ترك مكان نشأته.. فهو يرفض السكن في قلب القاهرة ويرفض أن ينصهر فيها.. نراه يسكن في عوامة على النيل، تجسيداً لتلك الهامشية التي فرضت على جيل كامل ودفعته إلى الاستغراق في اللامبالاة.

في مقابل شخصية أحمد اللامبالية، هناك شخصية وداد خطيبته، التي تعمل بالصحافة وتبدو أكثر إيجابية منه.. فهي المرأة الجديدة المثقفة المتحررة والملتزمة في نفس الوقت، والتي ترفض أن تكون تابعاً للرجل بل نداً له. وهي أيضاً نقيض النموذج النسائي الآخر الذي يقدمه خيري بشارة.. نموذج المرأة الضائعة في شخصية سعاد (ماجدة الخطيب)، الوجه النسائي لأحمد الشاذلي، فهما ينتميان إلى الوسط الريفي الذي يعيش تمزقاً بين قيم القرية وقيم المدينة.

من خلال علاقات أحمد الشاذلي بمن حوله، تتجسد الأزمة في داخله.. بالرغم من وجود بقية شجاعة قديمة يمتلكها، إضافة إلى الوعي الفكري الذي يتحلى به.. يتوضح هذا في المشهد الأخير، عندما يعلن أحمد موقفه الرافض لما يدور وإيمانه بأن الحل لن يكون بعمل أفلام عن قضية مقتل عبدالعاطي، وإنما عن دودة البلهارسيا التي تعيش في نخاع الفلاح المصري.

يناقش الفيلم في مجمل أحداثه.. أزمة جيل بأكمله.. بل ويدينه بشدة من خلال جميع تلك النماذج البشرية السلبية التي قدمها بجرأة.. مصراً على عدم خلق أي تعاطف مع شخصياته لدى المتفرج.. باعتبار أن المتفرج لا يجب أن يكون سلبياً، بل عليه أن يحكم على هذه الشخصيات ويرفض سلوكها.

## الصراع بوصفه طريق:

---

# المرور على معسكر الشرفاء

في فيلم (سواق الأتوبيس ـــ 1982)، نحن أمام شخصية ندر تناولها في السينما المصرية.. شخصية حسن.. الشاب الذي أنضجته أربع حروب خاضها بالتوالي، حرب اليمن وحرب 67 ثم حرب الاستنزاف وحرب 73. وبالتالي فهو شاب عاش أجمل سنوات عمره بين البارود والنار يواجه الخطر في كل لحظة. وبعد عودته إلى أهله، كان عليه أن يخوض حرباً أخرى حياتية. إنه الآن متزوج من الفتاة التي أحبها وأحبته (ميرفت أمين)، بالرغم من معارضة والدتها. وكانا قد تعاونا لتوفير حياة سعيدة مع ابنهما.

لكن.. هل انتهت المعارك بالنسبة لحسن؟ بالطبع لا.. فهناك أشرس معركة قدر لحسن أن يخوضها.. إنها معركة أسرية تدور بينه وبين أخواته البنات وأزواجهن. فورشة الأخشاب

الخاصة بوالده الحاج سلطان (عماد حمدي) على وشك البيع في المزاد العلني، فالكل يريد الاصطياد في الماء العكر، حتى زوجة حسن. صحيح بأنه ينجح في تدبير المبلغ المطلوب لمنع البيع، بعد كفاح مرير مع الجميع وبمساعدة رفاقه في الحرب، إلا أن ذلك لا يتم إلا بعد فوات الأوان.. أي بعد وفاة الوالد.

الفيلم يبدأ بمشهد استهلالي، يظهر فيه سواق الأتوبيس حسن (نور الشريف)، وهو يتنبه لحادثة سرقة في الأتوبيس، فيهم بمطاردة اللص، ولكنه يتوقف لحظة ويتابع السير بلا مبالاة، تماماً مثل الآخرين. ونهاية الفيلم ـــ أيضاً ـــ تكون بمشهد مشابه لحادثة مشابهة، إنما موقف حسن يتغير هنا، ويصبح أكثر جرأة وضراوة، إذ يقفز من مقعده ليطارد اللص حتى يقبض عليه. وبكل الألم والمرارة والغيظ الذي يعتمل في داخله، ينهال على اللص باللكمات وهو يلعنه ويلعن الآخرين، في صيحة غضب مدوية.

نرى كيف أن حسن قد خاض صراعاً شخصياً للمحافظة على القيم الأخلاقية والتقاليد الاجتماعية الأصيلة، ومحاربة ما أفرزته مرحلة الانفتاح من قيم استهلاكية. وهذا ما جعله يتحول إلى إنسان إيجابي عندما يرى حادثة السرقة في نهاية الفيلم، حيث يطارد اللص هذه المرة، ويصرخ في المتفرج ليقول بأن التفسخ والفساد الاجتماعي الذي يعيشه المجتمع هو نتاج سلبيتنا جميعاً.

نرى بأن الفيلم من خلال أحداثه السريعة، يتخذ الصراع طريقاً للخلاص، ويقدم لنا صراعاً وحرباً في معركة اجتماعية خاضها حسن بكل جوارحه وهمومه، معركة حقق من خلالها انتصارا رئيسياً، حيث اكتشف فرسان المعسكر الآخر.. معسكر الشرفاء، رفاق الحرب القدامى، والذين تشتتوا كل منهم في مكان يبحث عن رزقه. إنما حين التقوا جمعتهم الذكريات في مشهد بالغ الرقة والشفافية، مشهد يتجمع فيه رفاق السلاح في نزهة خلوية عند سفح الهرم.. فهم جيل من الشباب أعطى وضحى وعاش لحظات البطولة والانكسار، وجمعهم المعدن الأصيل، الرجولة والشهامة.

نحن هنا أمام فيلم ريادي، يحدثنا عن الأشياء العادية التي يتصور البعض بأنها ليست موضوعاً للسينما. ثم أن الفيلم قد تحدث عنها بمرارة وبوعي وصدق وحرارة، دون الوقوع في المباشرة. فيلم يدين التخاذل ويدعو إلى الصراع المستمر ضد كل السلبية واللامبالاة التي حلت بهذا المجتمع.. فيلم ينتقد بقوة ذلك الخراب الذي حل بالإنسان المصري العادي في عصر الانفتاح ، ويتناول ذلك التفكك الأسري والتفسخ الأخلاقي إزاء التغير المفاجئ في العلاقات الاجتماعية في ذلك العصر.

## الصداقة بوصفها طريق:

---

# ثمة فقد فادح باتجاه الرفاهية

في باكورة أفلامه الروائية (الصعاليك ــ 1984)، يقدم المخرج داود عبدالسيد قصة صداقة حميمية وساخنة جداً، بل آسرة وحزينة.. صداقة بين صعلوكين، صلاح (محمود عبد العزيز) ومرسي (نور الشريف).. يعيشان حياة اللامبالاة والصعلكة، ويمران بمراحل تصاعدية في السلم الاجتماعي إلى أن يصلا إلى عالم الصفقات والمال. مستعرضاً حركة المجتمع المصري وما صاحبها من تغيرات اقتصادية واجتماعية، حولت البعض من صعاليك إلى أصحاب ملايين.

يقترح علينا عبدالسيد الصداقة كطريق لمواجهة مجتمع الصفقات والملايين.. ويحاول البحث عن المنطق النفسي والاجتماعي في تصرفات شخصياته.. كما استطاع الكشف عن ما يعتمل في داخلها من الحب والاشتهاء والندم أو الخيانة والجشع.

كل ذلك من خلال عرض واقعي صادق لحياة صعلوكيه، في محاولتهما تأمين احتياجاتهما المعيشية، التي تبقيهما أحياء بواسطة أي عمل شريف (الشيالة، السياقة، مسح السيارات وتنظيفها والمناداة على الركاب)، أو غير شريف (النصب، السرقة، أو العيش بقوة الذراع).

في النصف الأول من الفيلم، نجح عبد السيد في تجسيد معنى تلك الصداقة بين صلاح ومرسي، في مرحلة الفقر والتشرد والصعلكة، وذلك من خلال مشاهد قوية وقصيرة ذات إيقاع سريع، وبشكل عفوي وواقعي ندر تناوله في السينما المصرية. أما النصف الثاني من (الصعاليك)، فقد جاء مختلفاً في أسلوب الطرح والمعالجة، وفاقداً لبعض قوة التأثير والجمال. هنا يتابع عبد السيد مسار شخصياته، مقدماً لنا تفاصيل كثيرة ومعقدة. فالصديقان الآن يعيشان فتوراً وتوتراً في علاقتهما، تلك العلاقة التي بدأت تفقد بريقها الأول. فقد وصل عبد السيد بالفيلم إلى المنطقة الحرجة في علاقة صلاح مع مرسي، أو بالأحرى إلى ثنائية العقل والقلب أو العقل والمشاعر.

يصل الفيلم إلى النهاية المأساوية، نهاية العلاقة الحميمية بين الاثنين.. نهاية لحياة صلاح الذي رفض الخضوع لابتزاز مافيا الانفتاح. وهي بالطبع ثمناً غالياً لاحتفاظ مرسي بكل ما

وصل إليه إنها نهاية للفيلم، لكنها بداية جديدة لصعلوك آخر.. نهاية تعني الكثير وتنقل واقعاً قائماً.. إنه عالم الصراع في دنيا المال. وعبدالسيد هنا لا يعبر عن هذه الثنائية (العلاقة) كأمر طبيعي لا مفر منه، وإنما يعتبر أن الطبيعي هو عدم وجود هذه الثنائية واستمرارها، حيث أن نهاية الفيلم هي النتيجة الوحيدة لهذه الثنائية على أرض الواقع.

إن فيلم (الصعاليك)، كتابة وإخراجاً، يقدم نظرة جديدة للعلاقات الشخصية.. نظرة متحررة من كل حكم وأفكار مسبقة.. نظرة غير أخلاقية، بمعنى أنها لا تتجر وراء الأحكام الأخلاقية على السلوك البشري، بل تبحث وتتفهم الدوافع. فالشخصيات التي يقدمها عبدالسيد، يلفها بالحنان دون التقاضي عن نقاط ضعفها. وفي منأى عن ثقل فكرة الخطيئة، يلتقط نماذج شفافة تحيا مشاعرها بقوة.. بتطرف، تحترق من ركضها اللاهث وراء شعاع سعادة ورفاهية.

## التغيير بوصفه طريق:

# اليأس يقترح طريقا آخرا للحياة

يتبنى فيلم (خرج ولم يعد ــ 1984) الدعوة للتغيير.. للثورة على الروتين.. والذهاب إلى أسلوب آخر للحياة.. حيث يأخذنا محمد خان مع بطله عطية (يحمى الفخرانى) في فيلم (خرج ولم يعد ــ 1984)، لنتابع رحلة هذا الشاب في بحثه عن أسلوب جديد للحياة، بعد أن ظلمته المدينة. ورغم انه موظف بسيط في أرشيف إحدى الوزارات، يحلم بأن يصبح مديرها العام حتى لو اقتضى ذلك عشرين عاما من الانتظار.. يسكن منزل آيل للسقوط في إحدى حواري القاهرة الفقيرة، وبسبب أزمة الإسكان، نراه يؤجل زواجه من خطيبته لمدة سبع سنوات. ولكنه إزاء تهديد والدة خطيبته بفسخ الخطوبة، ويقرر الذهاب إلى الريف ليبيع قطعة أرض يملكها هناك كحل لأزمة الشقة هناك في الريف. إنما لظروف طارئة، يمكث فترة ليست بالقصيرة، يتعرف خلالها على

كمال بيك (فريد شوقي) وابنته خيرية (ليلى علوي (اللذين يوقظان في داخله حب الجمال والطبيعة، ويغريانه بالمكوث معهما في الريف، هنا يجد نفسه في صراع داخلي بين العودة إلى المدينة التي اعتاد على الحياة فيها رغم قسوتها، وبـــين الاستقرار في القرية التي جذبته ببساطتها وطبيعتها الساحرة والخلابة .في النهاية يحسم هذا الصراع لصالح الريف الذي وجد نفسه فيه بجانب خيرية التي أحبها.

بهذه الفكرة البسيطة جدا، يحاول محمد خان إقناعنا بطرحه الهروبي هذا، وذلك عندما يظهر لنا المدينـــة بصورة بشعة ومخيفة، والريف بصورة جميلة ومشرقة ورومانسية. حيث يضع بطله في بيئة شعبية فقيرة، ويتابع بكاميراته ــ وبلقطات كبيرة ومجسمة ــ التصدعات والشقوق في البيت الذي يسكنه، والماء الملوث الذي يصل إليه. هذا إضافة إلى اللقطات ذات الإيقاع السريع في مشهد خروجه صباحاً من البيت وعبوره الأزقة حتى وصوله إلى مكان عمله.

ثم بعد ذلك، ينقلنا، محمد خان مع عطية إلى الريف، إلى الطبيعة الجميلة والسارة، ليضعنا في مقارنة بيئية غير متكافئة . فعطية، بعد أن تعود أن يتنفس الهواء النقي ويتنقل وسط الحقول ليمارس هوايته القديمة، ويستعيد كذلك توازنه النفسي والعاطفي.

وعندما يلتقي بخيرية يرفض العودة إلى المدينة ومواجهة كل أزماتها، في مقابل التضحية بكل هذا السحر والنقاء في الريف.

الشعوذة بوصفها طريق:

## تحطيم الوهم والذهاب نحو الفعل الإنساني

يأتي فيلم رأفت الميهي (للحب قصة أخيرة ـــ 1984) ليؤسس أسلوباً جديداً في السينما المصرية، وليجمع بين الواقعية المؤلمة والجمال في نفس الوقت. . وهو بذلك يقدم إدانة صارخة للمعتقدات الخرافية ويدعوا لمحاربتها بشتى الطرق.. والتسلح بالعلم والمعرفة، كطريق للتخلص من هذه الأوهام المستشرية في المجتمع.

نجح الميهي (كمخرج) بفيلمه هذا في أن يصل بصورته السينمائية إلى درجة عالية من الإتقان والجودة بقدر عنايته بمعالجة الواقع بصدق... فهو مزيج من العلاقات الإنسانية المتناقضة، وهو ـــ أيضاً ـــ مزيج من الحب والكراهية.. الحياة

والموت، إنه يتحدث عن الوضوح والغموض.. عن الصدق والزيف.. الصحة والمرض.. الخرافة والعلم.

يتأرجح الفيلم بين الخاص والعام، في بناء فني متماسك. فمن بين الخلفية الاجتماعية لمجتمع الوراق، تبرز عدة وجوه وشخصيات تنفصل عن الطابع العام لتأخذ طابعها الخاص، وليقدم الميهي من خلالها جرعات شاعرية قوية من العلاقات الإنسانية.

فهناك المدرس رفعت (يحيى الفخراني) وزوجته سلوى (معالي زايد)، والتي تزوجها رغماً عن أمه المتكبرة (تحية كاريوكا)، بعد أن خيرته بين حبه وبين ثروة والده. رفعت مصاب بداء القلب، والموت يهدده في أية لحظة، يتفق مع الدكتور حسين على كذبة مفادها أن تخطيط القلب الذي اطلعت زوجته على نتيجته غير صحيح، وإن رفعت يمكنه أن يعيش مائة عام قادمة.. كل هذا لأنه أحس بمدى العذاب الذي تعيشه زوجته. إلا أن هذا الاتفاق يتصادف توقيته مع ذهاب سلوى لزيارة الشيخ التلاوي لشفاء زوجها، فتحاول أن تقنع نفسها بأن هذا من بركات الشيخ، وتعيش في وهم السعادة المزيفة لعدة أيام، حتى تخبرها أم رفعت بالحقيقة. عندها يموت رفعت بعد قراره السفر للعلاج، فيموت الوهم في داخلها، وتفيق على الحقيقة المؤلمة. لذا نراها تذهب إلى مقر الشيخ التلاوي، وكر الخرافة والشعوذة ومركز أوهام

الجزيرة، لتجد كرسي الشيخ وبجانبه بقايا لأدوات تستخدم لتعاطي الحشيش والمخدرات. تقترب سلوى من الكرسي وتضربه بالفأس الذي بجانبه، تضربه بشكل عصبي يائس، وكأنها تؤكد بأن هذا الوهم يجب تحطيمه، وإن الإنقاذ لن يأتي أبداً من خارج الفعل الإنساني.

وهناك ــ أيضاً ــ علاقات إنسانية ثانوية ولكنها لا تقل أهمية.. الوالدان اللذان ينتظران ابنهما الغائب والذي لا يعود منذ خمس عشرة عاماً، فالأم تعتقد بأنه مات وتخفي عن الأب، والأب يخفي عن الأم الحقيقة بأن ابنها قاتل وهارب.. كلاهما يتحاشى الألم والصدمة النفسية للآخر.

الدكتور حسين (عبدالعزيز مخيون) الذي يحب والدته العجوز ويقرر البقاء معها لخدمتها في الوراق، تاركاً زوجته وأولاده يعيشون في الضفة الأخرى من النهر بالزمالك حيث الثروة والمال يطغيان على العواطف والأحاسيس.

من خلال كاميرا شاعرية ذات حساسية مفرطة، يتناول الميهي موقعاً سكانياً في وسط النيل (جزيزة وراق العرب)، عالم يكاد يكون منسياً ومعزولاً عن تطورات المدينة، لا نعرف عنه شيئاً.. وبالتالي فالخرافة والوهم تسيطر على ناسه ومصائرهم.. يقدمه لنا بواقعية حقيقة في مشاهد شديدة الخصوصية، متغلغلاً

بكاميرته بين أفراح الناس وجنازاتهم، أحلامهم ومعتقداتهم من شعوذة وطقوس.. فيلمنا هذا يعد مثالاً صارخاً لسينما تدعو إلى الحلم بمستقبل خال من الخرافة والوهم.. طريقاً لمجتمع مثالي.

## الهامشية بوصفها طريق:

# طريقان متوازيان.. الشخص والمجتمع

في فيلم (مشوار عمر ــ 1985) يتناول محمد خان التحولات الاقتصادية والاجتماعية في المجتمع، وتأثيراتها النفسية على الإنسان المصري، بأسلوب سينمائي جديد وخلاق وغير مباشر في نفس الوقت.

يأخذنا محمد خان في مشوار مليء بالمفاجآت، استغرقت أحداثه ثمان وأربعون ساعة فقط، مع بطله عمر (فاروق الفيشاوي)، ذلك الشاب الذي يملك كل شيء دون أن يؤدي أي شيء. فبالرغم من أنه يحمل مؤهلاً جامعياً إلا أنه لا يجد ضرورة لأن يعمل، معتمدا علي ثروة والده تاجر المجوهرات في تأمين حياة رغدة وسهلة له. ولهذا نراه شاباً مدللاً ومستهتراً وغير مسئول، لا يخطط للوصول إلى هدف معين ويعيش حياته بلا معنى بعيدة عن الاستقرار الاجتماعي والنفسي . فهو يملك سيارة

فخمة وثمينة اشتراها له والده .. هذه السيارة بشكلها وطرازها الأخاذ تتحدى كل من يراها، وتترك في عيونه نظرة هي مزيج من الحسد والإعجاب، وهي بالطبع جزء لا يتجزأ من شخصية عمر، لا يعيش إلا بها ولها، ولا يتركها إلا ليعود إليها. فكل أحداث الفيلم تسير بشكل متواز معه ومعها، لذلك تظل ماثلة أمامنا دائماً حتى عندما تسرق، وذلك عندما نلاحظ التغيير المفاجئ الذي يحدث لشخصية عمر بسبب فقدها، وكأنما يفقد بذلك كل مكونات شخصيته.

يبدأ عمر مشواره الإجباري بتوصيل صندوق مجوهرات إلى طنطا حيث كلفه والده بذلك. فماذا يصادف في مشواره هذا؟ نراه يلتقي بشخصيات ونماذج إنسانية كثيرة.. نماذج تجسد حالات ومواقف ترصد الكثير من التحولات والتطلعات الاستهلاكية المستجدة، يتعرف من خلالها على سلوكياتهم وممارساتها.

في البدء يلتقي بشاب قروي اسمه عمر أيضاً (ممدوح عبدالعليم)، شاب بسيط فقير وساذج، ليست لديه طموحات من أي نوع، مستسلم لقدره بالعمل في محطة بنزين حيث يلتقيه عمر الأول عندما ينفذ بنزين سيارته . لكنه يقبل بسرعة عرض عمر له بمصاحبته في مشواره وتوفير عمل مناسب له في القاهرة، وذلك رغبة منه في تحقيق حلمه بالتخلص من حالة الفقر والواقع

الصعب الذي يعيشه، وذلك رغم معارضة والده الفلاح لفكرة السفر. كما يلتقي عمر بسائق الشاحنة (أحمد عبدالوارث) الحرامي الحاقد على مجتمعه، هذا المجتمع الذي علمه أن يكره ويقتل ويتحدى كل القوانين. أيضاً هناك نجاح (مديحة كامل) المرأة التي دفعتها ظروفها إلى الانحراف .

والكثير من الشخصيات والأحداث والتفاصيل الصغيرة، التي جعلت من هذا المشوار عبارة عن تجربة ذاتية هامة ومؤثرة يكتسبها عمر في النهاية عندما يجد نفسه وحيداً ضائعاً ويائساً داخل سيارته المحطمة فوق صخور شاطئ البحر المهجور. هنا يجد نفسه في مواجهة ذاته، فأما أن يعيد النظر في مشوار حياته القادمة، أو يكرر المشوار ذاته.

ومع نهاية الفيلم نرى عمر وقد قذفت به ظروف مشواره في مكان مهجور، بعد أن نجح سائق الشاحنة في سرقة المجوهرات، وعاد عمر الثاني إلى مكانه الطبيعي وهو العمل في الأرض، بعد ضياع أحلامه وتبخرها. وواصلت نجاح مسيرتها الخاصة جداً. كما لا يفوتنا أن نشير إلى أن محمد خان قد جعل من نجاح وعمر الثاني شخصيتين مساندتين للشخصية المحورية، حتى يبرز ما في أعماق الأخيرة من متناقضات سلوكية أخلاقية ونفسية. وهو لا يتخذ موقفاً مباشراً من هاتين الشخصيتين، فهما

مناسبتان لظروف ذاتية وموضوعية، ولكنه يعرض مبرراتهما بشكل صادق وموضوعي، تاركاً للمتفرج الحرية في إصدار الحكم عليهما.

قضية الفيلم هي قضية الشباب الفاقد لكل الأحلام والطموحات والذي ينحدر من سلالة الطبقة البورجوازية الجديدة، التي ساهمت بشكل كبير في بروز المجتمع الاستهلاكي. ومن ثم ظهرت ثروات مادية ضخمة وخيالية.. ثروات تحطمت فوقها كل أحلام وطموحات أبناء هؤلاء الانفتاحيين الأثرياء. حيث لم يعد هؤلاء الشباب في حاجة إلى الحلم بالحصول على سيارة مثلاً.. أو الحاجة للدخول في أية مشاريع استثمارية لضمان المستقبل، فكل شيء سهل وميسور وفي متناول أيديهم. ومع ضياع الحلم والطموح لدى هؤلاء الشباب، أصبحوا يفتقدون لأي هدف حقيقي واضح، وانعدمت في داخلهم روح تحمل المسئولية، كما أصبحوا يعيشون على هامش هذه الحياة.

### الحرية الشخصية بوصفها طريق:

---

## حلم الفقراء يسكنه الوحش

في (أحلام هند وكاميليا ــ 1988) يكشف محمد خان عن حياة الناس البسطاء والمسحوقين وصراعهم من أجل حياة أفضل تحت وطأة مجتمع المدينة الكبيرة. حيث يتناول عالم الشخصيات العادية التي تعيش بيننا ونتعامل معها يومياً لكننا لا نعرفها جيداً ولا نلاحظ فيها ما قدمه هو خلال فيلمه هذا . يتناول عالم الخادمات، بما يحتويه من تفاصيل وإيحاءات عميقة صادقة، تختلط فيها المرارة بالبراءة.. وحشية الفقر وقسوة العيش بعفوية الكدح اليومي وبراءة الكادحين وطيبتهم الصادقة..!!

هند (عايدة رياض) أرملة ريفية بسيطة ساذجة وحالمة، نزحت إلى المدينة بعد وفاة زوجها. تبحث عن الاستقرار وتعمل كخادمة قنوعة في البيوت، لإعالة أمها وأخواتها. هذا بالرغم من سخطها على خالها الذي يبتزها ويحصل على أجرها بحجة

توصيله لوالدتها. تعتقد بأنها لا تصلح إلا أن تكون ست بيت، لذلك نراها تجري وراء حب نقي لإنقاذ نفسها من المهانة، وتحقيق حلمها بانتشالها من حضيضها وتكوين أسرة سعيدة.

وكاميليا (نجلاء فتحي) امرأة مطلقة تعيش مع أخيها، وتعمل هي مضطرة في خدمة البيوت لتعوله هو وأسرته. ولكنها بالمقابل ذات شخصية نشطة ومتمردة يمتزج فيها النبل والطهارة بحالة من البؤس وشظف العيش.. لا تكتفي بما لديها وتبحث عن الأفضل دائماً. تحلم بحياة هادئة نظيفة وميسورة تنقلها من الحضيض الاجتماعي والعيش في حجرة بمفردها والتمتع بحريتها. تضطر للزواج مرة أخرى من رجل متكرش وبخيل بسبب الحاجة الملحَّة إلى المال. ولأنها تملك طاقة هائلة من التمرد على واقعها، فهي تفكر في الهرب من بيت الزوجية، والذي تحولت فيه من خادمة بأجر إلى خادمة بدون أجر، مباحة الجسد لزوجها الذي لا تحبه وتضطر لسرقة أمواله لتشتري حريتها.

أما عيد (أحمد زكي) فهو ذلك الشاب الذي يعاكس هند ويشتهيها في البداية، ولكنه يرتبط معها بعلاقة حب ليتزوجها فيما بعد. إنه ابن الحارة الشعبية.. الحرامي والبلطجي الذي لا يتوانى عن فعل الكبيرة والصغيرة والاحتيال بشتى الطرق حتى يعيش.. لا تعوزه الظرافة ويقظة الضمير رغم الفجاجة الممزوجة بالبلاهة

حيناً والبراءة حيناً آخر. ولأنه يعيش دائماً في الفضاء الاجتماعي المتعدد الأطراف، نراه لا يستقر في مهنة واحدة، ويعيش كل يوم في مكان مختلف. نراه يعيش عدم استقرار نفسي واجتماعي لشعوره بأن كل تصرفاته إنما ناتجة عن عدم وعي ودراية، وكأنما هناك قوى خفية تدفعه إلى فعل كل شيء.. نراه يردد دائماً (مسيرها تروق وتحلى).

في فيلم (أحلام هند وكاميليا)، يقدم لنا محمد خان مجتمع القاهرة الحقيقي من خلال خادمتين ولص ظريف.. القاهرة التي تحتل موقعاً هاماً وبارزاً من أحداث الفيلم، وتتحكم في مصائر الشخصيات.. القاهرة بشوارعها وأزقتها وبكل ضجيجها وفوضويتها. ويقدم في نفس الوقت فيلماً بسيطاً وممتعاً تتداعى فيه الأحداث مع الشخصيات، التي انتقاها بحذر وذكاء شديدين.. يقدم لنا فيلماً عن العلاقات الاجتماعية المفككة في المدينة، وفيلماً عن الحرية الشخصية. فشخصيات الفيلم لا تنتمي إلى طبقة مستقرة اجتماعيا وإنتاجياً، وبالتالي فهي لا تمثل إلا ذاتها، ولا تربطها بالآخرين إلا علاقات تحكمها عوامل معيشية قائمة أساساً على المصلحة والمنفعة المشتركة.

هذه هي طبيعة العلاقات التي تحكم شخصيات الفيلم، وهي ــ بالطبع ــ علاقات كان لمجتمع المدينة الاجتماعي والمعيشي

دوراً أساسياً في تفككها. بعكس مجتمع الريف الذي مازال يؤمن إلى حد ما بضرورة التأكيد على وجود العلاقات الاجتماعية الطبيعية الثابتة في ترابطها، وذلك باعتبار الريف مجتمعاً زراعياً جماعياً، يركز على صفات مثل التعاون مثلاً، كضرورة اجتماعية وإنتاجية ويرفض صفة الفردية والذاتية. بينما نرى مجتمع المدينة يؤكد على مسألة الحرية الفردية، بل ونلاحظ بأن كافة القرارات والتصرفات نابعة أساساً من ذات الشخصية، وتعتمد على نفسها كثيراً في تسيير أمورها. ونرى ذلك يتجسد من خلال محاولات هند الريفية في الاعتماد على نفسها، بعد نزوحها إلى المدينة.. أما كاميليا فهي تؤكد دائماً على مسألة حريتها الشخصية وكيفية تعاملها مع الواقع منذ هروبها من بيت زوجها الثاني، حتى اشتغالها في سوق الخضار.. كذلك عيد الذي نراه يتصرف بحرية وعفوية ويحاول جاهداً الحفاظ على هذه الحرية ويهرب من أي قيود، حتى بعد زواجه من هند نراه يعيش تناقضات كثيرة بين اشتياقه للحرية وبين مسئوليته تجاه زوجته وابنته أحلام.

العزلة بوصفها طريق:

## وحده الطريق مليء بالمكتشفات

يتناول داود عبدالسيد في فيلمه (البحث عن سيد مرزوق ــ 1990)، وبأسلوب جديد، يوماً حافلاً في حياة بطله يوسف كمال (نور الشريف)، وهو موظف يعيش ما بين عمله وبيته، في عزلة عن العالم منذ عشرين عاماً. نراه يستيقظ صباحاً كعادته ليذهب للعمل، لكنه يكتشف بعد خروجه من المنزل، بأن اليوم هو الجمعة وأجازة. هنا يقرر في أن يخرج من عزلته الطويلة هذه، ولو ليوم واحد، يقضيه خارج المنزل.

وبالتالي يبدأ رحلة مليئة بالأحداث الغريبة عليه، ويلتقي بشخصيات عدة، أيضاً غريبة عن عالمه. ومع تطور استيعابه ــ تدريجياً ــ لهذا العالم، يشعر بخطئه بعزلته الطويلة تلك. ولكي يتطور استيعابه وينمو وعيه، بخروجه من هذه العزلة، عليه أن يصطدم مع الآخرين ومع السلطة أيضاً. فهو يلتقي بشخصيات

غامضة تظهر وتختفي.. شخصيات تبدوا وكأنها متصلة ببعضها في لعبة صحيتها هو، ومخططها وقائدها شخص يدعى سيد مرزوق.

والفيلم في تناوله وتشخيصه للمجتمع المصري في مطلع التسعينات، يتحدث عن أربعة عوالم يتكون منها الواقع الراهن . عالم السادة الذين يملكون كل شيء ويحميهم القانون، وعالم المطاريد الخارجين على السادة وقوانينهم، وعالم الغلابة القابعين في منازلهم، وأخيراً عالم المتمردين المشاغبين الذين يواجهون ويجابهون بقوة وشجاعة. وبهذا التقسيم للمجتمع، يدين الفيلم ــ وبعنف ــ تلك السلبية التي تكمن في أمثال بطله يوسف كمال، والذين سمحوا لبعض الطفيليين بأن يتبؤوا مراكزهم في حاضرنا، وإنهم بسلبيتهم وعجزهم عن المواجهة، قد أتاحوا الفرصة لأمثال سيد مرزوق أن يفرضوا وجودهم وسلوكياتهم على واقع الحياة في مصر. فبطل الفيلم يوسف قد آثر العزلة، وأحجم عن الخروج إلى الحياة والمشاركة فيها، خوفاً وهلعاً وامتثالا لصوت قاهر أمره بالرجوع إلى بيته. ولأن الفيلم يرفض حالة الإذعان والامتثال والسلبية التي يعيش فيها يوسف، فهو بالتالي يقدم تحليلاً دقيقاً ــ عبر بناء درامي محكم ومتماسك ــ عن نقل بطله من حالة الهزيمة الداخلية إلى حافة الفعل المجهض والتمرد الأخرس.

في بداية الفيلم، ومنذ اللحظات الأولى، يكتشف يوسف عالم سيد مرزوق ويقع أسيراً له.. بل ويعلن بصراحة وبراءة «أنا بحب سيد مرزوق.. أنا عايز سيد مرزوق». إلا أنه يدرك، وعبر رحلة يوم واحد فقط، مدى زيف هذا العالم الذي انبهر به، ومدى توحشه وكذبه. فسيد مرزوق هو نموذج لعالم السادة المتحكمين في كل شيء.. عالم بدأ يزحف ليستعيد مواقعه السابقة.. عالم نجح تماماً في أن يتسيد عن طريق ثروته ونفوذه. هذا بالرغم من أنه عالم يتصف بالسوقية والابتذال والخواء الروحي، والمستند أساساً على تاريخ مزيف، ساعياً نحو لذائذ الحياة بتطرف، حتى ولو كان ذلك على حساب العوالم الأخرى. ومع ذلك النمو المتواصل لوعي يوسف كمال، نتيجة توالي الأحداث وتأثيرها عليه، يقرر مواجهة سيد مرزوق والتمرد عليه. فهو يشعر برغبة في التحرر والتحدي، إذ يعلن في ثقة «ح أقتلك يا سيد مرزوق»، وبذلك يعتبر من عالم المطاريد في نظر السلطة، التي تحمي سيد مرزوق.

هنا لا يفوتنا الإشارة إلى أن الفيلم يقدم هجائية متواصلة للسلطة/ الشرطة، ممثلة في رجلها المقدم عمر وبقية رجال الأمن والمباحث، وذلك من خلال عشرات المشاهد المشحونة بالتفاصيل الصغيرة الموحية. فنحن مثلاً نفهم بأن الذي أمر يوسف بالرجوع إلى منزله، هو مخبر.. والذي يطارد شابلن المصري ويقاسمه في

رزقه هو عسكري أو ضابط.. ويد المقدم عمر هي التي تضغط على جرح يوسف وتؤلمه، حين يدعي بأنه يربت عليه ويعتذر منه.. ورجال عمر هم الذين يقتحمون الحضّارة.. وكلابه هي التي تسعى لنهش جسد يوسف وحماية جسد سيد مرزوق. إن السلطة / الشرطة، كما قدمها عبد السيد في فيلمه هذا، مشغولة بحماية حرية السيد، وتكبيل حرية المسود.

وفي مشهد موحي ومؤثر، يعلِّم عبد السيد يطله درساً بليغاً، حين يقول بأن الحرية أقرب إلينا مما نتصور، وإن القيد الحديدي، أو أي قيد آخر يكبلنا، من السهل التحرر منه إذا امتلكنا الإرادة. جسد عبدالسيد هذا المعنى في مشهد يظهر المقدم عمر وهو يحرر قيد يوسف، حيث نرى كيف أن القيد يخرج بسهولة من معصم يوسف، وهو الذي ظل يربط يوسف بالكرسي، وجعله يحمله على كاهله أينما ذهب، متوسلاً عمر كي يفكه. وتركيز الكاميرا على الكرسي، والقيد يتدلى منه، لهو تأكيد بالصورة على أن الحرية أقرب إلينا من حبل الوريد، إذا شئنا أن نراها وفكرنا في انتزاعها.

## الهروب بوصفه طريق:

# نحو الموت بادعاء الحلم والواقع

يدعو المخرج عاطف الطيب في فيلمه ( الهروب – 1990) إلى المواجهة المباشرة لتلك لـلممارسات الخاطئة التي يعيشها الواقع المصري والعربي بشكل عام، والتصدي لها بكافة الأشكال.. وهي بالتالي تمثل الطريق الذي يوصل لعلاقات اجتماعية ومشاعر إنسانية صحية.

يتطرق فيلم (الهروب) بالتحديد لتلك الجراح الغائرة في حياتنا، من عنف وتطرف وإرهاب وغيرها، مؤكداً بأن بعض هذه الممارسات قد ساهم الإعلام وبعض أجهزة الدولة في تكريسها وانتشارها. كما أنه يتعرض لتلك المساحة التي تقع مابين الحلم المجرد للإنسان العادي وبين الواقع الملوث الذي يحيطه. فالمساحة المسموح برؤيتها للإنسان الحالم بالغد الأفضل، تلزمه بأن يعي هذا الواقع الذي يعيشه والمناخ المحيط به، ومدى صلابة الأرض

التي يقف عليها، ويعي ـــ أيضاً ـــ قواعد اللعبة وقوانينها، والتي هو طرف فيها سواء أراد أم لم يرد. وعليه أن يكون على دراية كبيرة بهذه اللعبة وقواعدها، حيث لا يكفي أن يدعي معرفتها، لأنها بالتالي ستحوّل الأرض التي يقف عليها إلى هوة عميقة يسقط فيها، ليجد نفسه مجبراً على مواجهة تلك القواعد والقوانين، والتي ـــ بالطبع ـــ سيقف عاجزاً أمامها.

ففي فيلم (الهروب) نحن أمام نمطين اجتماعيين .. الأول منتصر (أحمد زكي) الذي أجبرته الظروف المحيطة به على ارتكاب أكثر من جريمة، محاولاً الهروب من هذه الظروف الصعبة. والثاني هو ضابط المباحث سالم (عبدالعزيز مخيون)، وهو النقيض لشخصية منتصر والمكلف بالقبض عليه، مع إنه صديق طفولته وصباه وشبابه. هذا الضابط الذي وجد نفسه ـــ أيضاً ـــ طرفاً في لعبة قذرة فوق مستوى إرادته ومعرفته. هذان النمطان لم يكونا على دراية كافية بقوانين اللعبة ـــ كما أسلفنا ـــ لذا كان مصيرهما الهلاك في نهاية الفيلم.

يحكي الفيلم عن منتصر، الشاب الصعيدي الذي هجر قريته إلى القاهرة سعياً وراء حلم زائف، يعمل في أحد المكاتب المشبوهة لتسفير العمالة المصرية إلى الدول العربية، وهو يعلم مسبقاً إن مدير المكتب يقوم بتزوير تأشيرات الدخول وعقود

العمل، بل إن منتصر نفسه يشارك في ذلك باعتباره لا يجرؤ على الاعتراض. إلا أنه ــ ذات مرة ــ يعترض لأسباب خاصة، فهو يكتشف بأن مدير المكتب يغازل ابنة عمه وخطيبته التي عقد قرانه عليها، كما أن العمال المسافرين هذه المرة هم أبناء قريته، فهو يعلم ماذا باعوا من ممتلكات لكي يتحقق سفرهم وحلمهم بالغد الأفضل. وتصل المواجهة بين منتصر ومدير المكتب إلى التهديد، فيدبر الأخير مكيدة لمنتصر للتخلص من تهديده، حيث يوشي به للشرطة بعد أن يضع قطعة من المخدرات في غرفته التي يسكنها بسطح أحدى العمارات.

هنا يتحول الفيلم تحولاً واعياً في الرؤية والمعالجة، وذلك بعد أن يخرج منتصر من السجن ويبدأ رحلته بالانتقام. ربما نجد في شخصية منتصر ملامح من شخصية «سعيد مهران» بطل فيلم (اللص والكلاب)، إلا أن كاتب السيناريو (مصطفى محرم) يضيف إلى شخصية فيلمه وقائع معاصرة حقيقية عن القاتل الذي استطاع أن يهرب من المحكمة قبل صدور الحكم ضده. وقد كان من الممكن أن تسود الفيلم حوادث الانتقام كما في (اللص والكلاب)، إلا أن سيناريو (الهروب) يحطم هذا القيد ــ بعد حادثتين فقط ــ ويتطرق إلى عدة قضايا مهمة تضع المتفرج في مواجهة مناطق جديدة وبشكل جريء في الطرح. فهو مثلاً يتحدث عما يجري

داخل جهاز الأمن حيث الانقسام وتباين وجهات النظر بين تياراتها أو المدارس المختلفة فيها، والتي يعبر عنها الضابطان (عبدالعزيز مخيون ــ محمد وفيق). فالأول يتنازعه إحساس بالواجب تجاه عمله كضابط وإحساسه تجاه بلدياته (أحمد زكي)، بينما نجد الثاني نموذجاً للضابط الانتهازي الذي هو على استعداد للتخلي عن كل القيم والمبادئ لتحقيق أهدافه. كما يتطرق السيناريو إلى رد فعل جهاز الإعلام وتواطئه مع جهاز الأمن في التهليل لحوادث منتصر وتضخيمها وجعله أسطورة إجرامية، ثم الحديث عن كفاءة أجهزة الأمن في القبض على منتصر، كل ذلك محاولة لشق الرأي العام وتغيير اتجاهه عن قضايا أكثر أهمية، مثل ذلك الفساد الذي يستشري حولهم.

أما علاقة منتصر بالراقصة (هالة صدقي)، فهي المرفأ الوحيد الذي يلجأ إليه منتصر بعد كل مطاردة، وهي ــ أيضاً ــ تعبر بشكل صارخ على أن منتصر يبحث عن الحب والحنان المفتقد لديه، كما أنها تأكيد على أن المشاعر الإنسانية قادرة على التواصل حتى بدون كلمات، حيث إن الاثنان لم يتعرفا على اسميهما إلا في اللقاء الأخير. ونصل إلى الحدث الأخير لينتهي الفيلم بطلقات الرصاص التي تنهي حياة الاثنان معاً، منتصر الهارب من العدالة وسالم ضابط الشرطة الباحث عن العدالة.

## الفساد بوصفه طريق:

# بوصلة العنف والكراهية

في (فارس المدنية ــ 1991) يتناول محمد خان عالم تجارة العملة وغسيل الأموال من الأعمال غير المشروعة، ويدينها ويكشف عن ذلك الزيف والكراهية التي هي الوقود الضروري لطريق الفساد.

يأخذنا محمد خان في فيلمه هذا مع بطله الشاب الذي خرج من قاع المدينة، وبدأ حياته كسائق لسيارة أجرة أشتغل في تجارة العملة وتهريب الدولارات، واستطاع أن يغسل ثروته التي تضخمت من الأعمال غير المشروعة، بأن بدا يشتغل في مشروعات نظيفة، فأصبح يتاجر في اللحوم واشترى ثلاجة ضخمة وشارك ونصف مصنع للجلود، وغدت له شقة فاخرة في القاهرة وفيلا جميلة في الإسكندرية، كما ساهم بخمسة ملايين جنيه في إحدى شركات توظيف الأموال.

تبدأ أحداث الفيلم، عندما يتلقى فارس في صباح أحد الأيام، مكـــالمة تليفونية على جهاز التسجيل، يطلب فيها ادهم الوزان (عبد العزيز مخيون) من فارس أن يسدد له الدين الذي عليه خلال خمسة أيام ــ هي زمن أحداث الفيلم ــ لأنه في حاجة إليها لتمويل صفقة لحوم، نعرف فيما بعد أنها صفقة مخدرات، مشيرا من طرف خفي إلى القرار الذي تصدر صحف صباح أحد أيام شهر يونيو 1988، والذي يقضي بالتحفظ على شركـــات تـــوظيـــف الأموال وتجميـــد أرصدتها. ذلك القرار الذي طال أموال فارس أيضا.

هنا يبدأ فارس معركته لجمع الدين الذي عليه. فيبدأ ممتطيا سيارته الفارهة، مديرا معركته عبر هاتف السيارة، ويناور لاسترداد بعض المال ممن يدينون له، وبيع معظم ممتلكاته العلنيـــة والسرية، وتصفية كل تعاملاته، ليبدأ من جديد من نقطة الصفر، لا يملك سوى قناعته الخاصة بأنه لن يتنازل عن شهامته وفروسيته المتبقية لسداد هذا الدين.

ومن خلال هذه الرحلة/ المعركة، يكشف الفيلم عن ذلك العالم المليء بالفساد والعنف والكراهية.. يكشف عن عالم لا وزن فيه للعواطف أو القيم، تحكمه فقط المصالح الخاصة، ويتحول فيه الأفراد إلى وحوش يلتهم كبيرهم صغيرهم في نشوة وتلذذ.. عالم

مافيا التهريب والمخـــدرات وتجـــارة العملـــة واللحوم الفاسدة والصفقات المريبة وشركات توظيف الأموال المشبوهة.. عالم يتسيد فيه ادهم الوزان، أحد كبار رجال هذه المافيا، الذي يدير شبكة أخطبوطية تمتد أذرعتها لتطال كل شئ يعبث بالاقتصاد والسياسة، ولا يتورع عن سحق فارس بأعصاب هادئة من اجل الملايين المطلوبة.. مستخـــدما أصدقاء فارس أنفسهم، حين نراهم يبيعونه الواحد تلو الآخر لحساب الوزان.

ومن جانب آخر، يدلف بنا السيناريو إلى عالم مختلف يفيض دفئا وعذوبة.. عالم البسطاء والغلابة المسحـــوقين. فهدى (لوسي) الشابة المطلقة بوجهها الهادئ والمريح، ممرضة في إحدى المستشفيات الاستثمارية الكبرى، تتسلل إلى صحراء فارس القاحلة كنقطة ماء عذبة تروي عطشه للحب والحنان الذي افتقده مع مطلقته دلال (سعاد نصر) وأم ولده الوحيد بكر، الذي أفسده التدليل ودفع به إلى طريق الشم والإدمان. هناك أيضا عبد العظيم القرنفلي (حسن حسني) مدرس التاريخ العجوز، الذي يخطط دوماً لإلقاء نفسه أمام سيارات الأثرياء الفاخرة، لينعم بدخول المستشفيات الاستثمارية، وقضاء أيام من الراحة والطعام الصحي، ثم يعود لشقته حيث أكوام الجرائد القديمة وحكايات التاريخ.

هذه الشخصيات مع أخرى مثلها، تمثل مزيجا غريبا ومدهشا، جسدها محمد خان في (فارس المدينة)، فهو فيلم حاشد يلهث بين الشخصيات والأحداث.. تعبيرا عن عالم لاهث يجري وراء المال والربح السريع.. ولا تكاد تلتقط أنفاسك إلا مع مشهد النهاية.. حيث يستقر فارس، بعد سداد دينه، في هذه الشقة المتواضعة بالحي الشعبي بجوار حبيبته هدى وصديقه العجوز القرنفلي، ليبدأ صفحة جديدة.

## الفرح بوصفه طريق:

# يذرع المسافة بين الحزن والفرح

وفي فيلمه (سارق الفرح ــ 1994)، يقدم لنا داود عبد السيد سيمفونية بصرية شديدة الواقعية، عن حكاية حب رومانسية ممزوجة بأحلام الفقراء، وبمجموعة من الحكايات والحالات عن أناس فقراء يعيشون في عشش على هامش المدينة. حكايات تتناول أدق التفاصيل عن حياة هؤلاء الناس وعن أفراحهم وأحزانهم. أما شخصياته، فهي نماذج بشرية تعيش يومها ولا تخطط لليوم الآخر.. تعيش أحلامها البسيطة مع كم هائل من المشاعر الجياشة، هذا بالرغم من الكثير من الإحباطات في واقع يسوده الفقر والتشرد.

الفيلم يحكي عن عوض (ماجد المصري)، الذي يسعى للزواج من حبيبته أحلام (لوسي)، إلا أن المال ــ والمال القليل جداً ــ هو العقبة الوحيدة في طريق زواجه منها. فيتحتم على هذا

الإنسان الفقير عوض أن يدبر ثمن المهر والشبكة الذي طلبهما والد أحلام عم بيومي (لطفي لبيب)، في مدة تتراوح بين أسبوع إلى عشرة أيام، وإلا فقد حبيبته. فبعد اجتيازه للكثير من الصعاب في طريق جمعه لثمن المهر والشبكة، يستطيع عوض في النهاية، وبمساعدة الجميع، أن يحقق رغبته في الزواج من أحلام.

هذه هي الحكاية الرئيسية في الفيلم، وهي حكاية بسيطة فعلاً، إلا أن شخصيات هذه الحكاية، التي صاغها عبد السيد بذكاء وأضفى عليها الكثير من الصدق والواقعية، قد ساهمت في صنع فيلم شاعري جميل، يتأرجح مابين الواقعية والشاعرية.

فالشاب عوض، نراه يعيش حياته بالطول والعرض وحلمه الوحيد هو الزواج من أحلام. فهو يحبها بجنون، ولا يمكن أن يتصور العيش بدونها. ولأن عوض يكسب رزقه اليومي من التسكع في الشوارع والأزقة وبين إشارات المرور كبائع متجول، فهو يلجأ إلى طرق ووسائل غير مشروعة وغير شريفه أحياناً لتدبير المبلغ المطلوب. صحيح بأنه مبلغ ليس بالكبير، إلا أنه مبلغ ضخم بالنسبة لفقير مثله. كما أنه يلجأ في أحيان كثيرة إلى سيدي أبو العلامات، يستنجد به حتى يهديه إلى الطريق الصواب، وذلك في مشاهد ساخرة يصبغها عبد السيد بالكوميديا السوداء. فالإنسان

البسيط والفقير حين تعترضه مصاعب غير قادر على حلها يلجأ إلى الاعتقاد بمثل تلك الخرافات.

وفي الطرف الآخر، هناك شخصية أحلام، البنت التي تتفجر أنوثة، والتي تنتظر فارسها ليخطفها إلى عالم مجهول المستقبل. فهي أيضاً تحب عوض بجنون، وتغار عليه لدرجة التصرف معه بوحشية في أحيان كثيرة. ولا يمكننا أن ننسى ذلك المشهد، وهي تكبله بالحبال، وتقوم بضربه بقسوة، لمجرد أنها شاهدت بنت حلوة يهمها أمره. وهو حقاً مشهد قاسي ووحشي، إلا أنه تعبير واضح عن مدى حبها وغيرتها على حبيبها. كما يوضح أبعاد تلك الشخصية التي تمارس الحب الفطري بطريقتها. فأحلام هذه شخصية تتمتع بتفكير فطري، لا تتردد في فعل أي شيء يوصلها إلى مبتغاها. وتحاول جاهدة مقاومة كافة الإغراءات التي تعترض طريقها، خصوصاً من الحلاق زينهم (محمد متولي) الذي يحاول أن يجرها إلى سهرات الأغنياء لترقص لهم وتؤانسهم في مقابل مبلغ كبير من المال.

أما شخصية نوال، فهي تظهر فجأة في حياة عوض، تلك الفتاة التي تبيع الهوى للطلبة والمراهقين في مقابل مبلغ تتعيش منه. وهي شخصية نمطية بمثابة المرفـأ الآمن الذي يرسو فيه عوض لاسترجاع أنفاسه وقوته، ومن ثم مواصلة الركض والبحث

عن منفذ جديد يجمع منه ثمن المهر والشبكة. فهي بالنسبة له كل شيء، يقضي معظم وقته معها، ويراها أكثر مما يرى حبيبته أحلام. صحيح بأنه لا يميل لها عاطفياً، إلا أنها أصبحت تشكل الكثير في حياته.

كما أن عبدالسيد اختار أن يبدأ فيلمه بشخصية القرداتي عم ركبه (حسن حسني)، ذلك الأعرج الذي تعدى الخمسين من عمره .ولم يأتي هذا الاختيار عشوائياً، بل لأن هذه الشخصية تشكل نافذة حقيقية، تؤدي بنا إلى دواخل الشخصيات الأخرى، نظراً لخبرته في هذه الحياة بحكم سنه، وفهمه الواضح للواقع المحيط به.. شخصية مركبة ترتبط بعلاقات متنوعة مع الآخرين، وتدخل في صميم مشاكلهم. وهي بالرغم من موتها في الربع الأخير من الفيلم ــ إلا أن فعلها الدرامي وتأثيرها على الأحداث يظل يسري في روح الفيلم وشخصياته. فهي شخصية ذات أبعاد ومقومات درامية فلسفية فطرية، ساهمت في توضيح بناء الفيلم الاجتماعي وتوضيح الكثير من الأبعاد الاجتماعية والنفسية التي تقوم عليها بقية شخصيات الفيلم.

فعم ركبه هذا، نراه يهيم بحب رمانة (حنان ترك) أخت أحلام، إلا أنه يخجل من الإفصاح عن حبه هذا، وذلك لإحساسه بالفرق الواضح بينه وبينها. وحتى عندما يبوح بسره هذا، وهو في

لحظة صفاء وتجلي، إلى صديقه عوض، نرى صديقه هذا لا يستوعب هذا الحب ويبدأ في الضحك والسخرية منه. لذلك فهو يكتم حبه هذا لنفسه، ويكتفي بمتابعة رمانة عن بعد، يساعده في ذلك المنظار الذي بحوزته، في تقصي خطوات رمانة. وفي أكثر من مشهد تتوضح أكثر شخصية عم ركبه، وتتوثق علاقته بمن حوله وبالمتفرج أيضاً. فمثلاً مشهد طلوع الشمس في الفجر، يشكل رؤية فلسفية وفنية، ونحن نرى عم ركبه وهو يهز الدف ويناجي الشمس بأن تطلع، داعياً أن تتحقق أحلامه، في يوم كهذا.

و(سارق الفرح) فيلم زاخر بالشخصيات الثانوية الكثيرة، والتي تعيش على هامش المجتمع.. شخصيات انتقاها وصاغها عبدالسيد بصدق، راصداً تأثيرات هذا الواقع عليها وعلى تطور علاقاتها.. شخصيات شديدة الإنسانية لا تعيش الفراغ، ولكنها تجد نفسها في مواجهة واقع أليم وخانق .. شخصيات تتجاوز الحزن دوماً وتلهي نفسها بحالات الفرح.. من هنا يأتي الفرح كطريق سالك لانتشال تلك الشخصيات من حالات الحزن والبؤس والعوز المحيطة بها.

## الشفافية بوصفها طريق:

---

# رصد حكايات وحالات خاصة

يتناول فيلم (إشارة مرور ـــ 1995) رصداً جميلاً وجريئاً لحالات مفعمة بالحيوية والمعاناة، ليؤكد بأن الشفافية في العلاقات الاجتماعية تشكل طريقاً سلساً للحياة الإنسانية المفتقدة في مجتمع مليء بالمتناقضات.

يأخذنا خيري بشارة في فيلمه (إشارة مرور) في رحلة ممتعة، وفي يوم غير عادي، إلى مدينة القاهرة الصاخبة والمزدحمة.. وفي موقع إحدى إشارات المرور الكثيرة التي تمتلئ بها هذه المدينة الكبيرة. والمناسبة ، هي مرور موكب رسمي في أحد الشوارع الرئيسية. وحادث مرور عند الإشارة في الطريق الفرعي المحاذي والذي من المفترض أن يكون احتياطياً للشارع الرئيسي.. عند إشارة المرور هذه، تتوقف حركة المرور تماماً، وتبدأ الحكايات.. أنماط مختلفة من البشر تتجمع في وسط الزحمة،

كل له حكايته. حيث ينجح المؤلف في انتقاء شخصياته بدقة وعناية، ليصيغ حولها حكايات، منها المضحك الساخر، ومنها المأساوي الميلودرامي.

فهناك سوسو أو سمية (ليلى علوي) الممرضة الباحثة عن الشهرة من خلال هوايتها للغناء. وهناك أيضاً ريعو (محمد فؤاد) كبير المشجعين وعامل البناء الذي يبحث عن والد خطيبته شرطي المرور، فيقع في حب سوسو الممرضة ويتفقان على الزواج. وكذلك الموسيقي الشاب نبيل (عماد رشاد) الذي يعاني حادث غريب تعرض له في صباح نفس اليوم. أما المدرس زكريا (سمير العصفوري) الذي حملت زوجته نعمات (إنعام سالوسة) بعد خمسة وعشرون سنة زواج. فيكاد أن يصاب بالجنون لمجرد إحساسه بأنه سيفقد ابنه الوحيد. وحكاية رجل الأعمال علي ظاظا (عزت أبو عوف)، المتجه إلى المطار لإنهاء صفقة رابحة والذي على علاقة عاطفية بسكرتيرته وزوجته على علم بذلك ومصرة على الفوز به. وضابط المرور (سامي العدل) الذي يكتب الشعر ولا يملك سيارة خاصة، والذي يريد أن يخلي الشارع بأسرع ما يمكن تفادياً لأي ارتباك في حركة المرور في الشارع الرئيسي. وكذلك المراهق المهووس بحبيبته، والذي يخجل من البوح بمشاعره. وعندما تواجهه وتطلب منه الكف عن ملاحقتها، يصارحها بحبه

ومعرفة مشاعرها تجاهه، حيث يخرجان مع بعض ويطلب منها مسك يدها بشكل صريح، ويتزوجان في النهاية. أما بائع الآيس كريم (محمد لطفي) الذي يتورط مع عصابة إرهابية في محاولة تفجير الموكب الرسمي، فتكون نهايته في فتحة المجاري حيث يموت، والقنبلة تنفجر في يد طفلة بريئة. والكثير من الحكايات والشخصيات التي صاغها السيناريو لتعطي للفيلم مذاق خاص.

ففي حكاية الموسيقي الشاب نبيل (عماد رشاد)، ذلك المصاب بالدهشة والمهانة في نفس الوقت من جراء حادث غريب تعرض له في الصباح.. حيث يتلقى صفعة قوية من الخلف من أحد المارة في الشارع. ولا يجد أي تفسير منطقي لما حدث. شخص لا يعرفه وبدون أي سبب.. نراه يحكي لحبيبته نور في حوار مشحون بالحزن والألم، لعلها تساعده في تجاوز ما هو فيه. فهو يعيش إحساس فظيع بالمهانة، خصوصاً أنه لم يستطع عمل أي شيء، مما زاد إحساسه بالتفاهة. ومن خلال حديثه مع حبيبته نور نكتشف مدى شفافية هذا الإنسان، ومدى تأثره المباشر بحادث بسيط يحدث في مجتمع متخلف كل يوم.

ونتابع أيضاً تلك العلاقة السريعة التي تكونت بين ريعو وسوسو. فبالرغم من سرعة تكونها لدرجة أن تصل إلى الزواج، إلا أن التفاصيل الصغيرة والكثيرة التي أحاطت بالشخصيتين، قد

جعلت منها علاقة طبيعية منطقية. ثم أن المتفرج يصدق كلا الشخصيتين بسبب ذلك الحوار الأخاذ الذي يأتي على لسانهما ويضيف عليهما تلك المصداقية.

أما ذلك المدرس الغلبان زكريا الذي ينتابه شعور باليأس نتيجة تعطله في زحمة الحادث، حيث كان متجهاً إلى مستشفى الولادة مع زوجته الحامل. فقد بدأ يهذي ويكاد يفقد عقله، خصوصاً بأن هذا المولود انتظره العمر كله وبعد خمس وعشرون عاماً من الزواج، ولا يمكن أن يتصور بأنه سيفقده. ثم كيف نجح السيناريو في تصوير علاقته بزوجته بشاعرية نادرة، وأيضاً كان للحوار دوراً في ذلك.

يقدم خيري بشارة في فيلمه هذا، أسلوب السهل الممتنع.. ويبتعد كثيراً عن الحكاية التقليدية، مع أنه يقدم فكرة بسيطة، مع حادث ومواقف يومية يمكن أن تحدث كل يوم. هنا يتشكل مجتمع صغير، يتكون من أنماط مختلفة من البشر.. يتعايشون مع بعض، لتظهر كافة التناقضات، جراء تلك الحكايات المتداخلة في نسيج درامي واحد.. إنها حالات وحكايات جسدها السيناريو ونجح خيري بشارة مع طاقمه الفني في إيصالها على شكل أحاسيس ومشاعر أخاذة.

## الفشل بوصفه طريق:

# زواج عصي يمس شغاف المرأة

في فيلم (يا دينا يا غرامي ــ 1995) لمخرجه مجدي محمد علي في باكورة أعماله، نحن أمام ثلاث فتيات عاملات تجاوزن سن الزواج الاعتيادي. هذا بالرغم من تحليهن بقدر من الجمال المعقول وخفة الدم. ومع تواضع المطلب وبساطته في تحقيق الطموحات والأحلام، لم تستطع أي منهن أن تحقق حلمها البسيط المتمثل في الحب والزواج والحياة الآمنة مع ابن الحلال.

الشخصية الأولى هي فاطمة (ليلى علوي) التي أحبت ابن خالتها الميكانيكي يوسف (هشام سليم) وتمت خطوبتها منذ أربع سنوات، دون أن يتمكن هو من الوفاء بالتزاماته التقليدية الضرورية والمتمثلة في الشبكة والمهر. لذلك يتجه للسرقة والنصب حتى على أصدقائه على أمل الاقتران بفتاة أحلامه، لذلك

يدفع الثمن غالياً عندما يودع السجن لمدة ثلاث سنوات، ليفقد كل شيء إلا حبه لفاطمة.

والشخصية الثانية سكينة (إلهام شاهين) التي أحبت شقيق الأولى عبده (أحمد سلامة) وانزلقت في دهاليز الحب إلى هوة سحيقة تفقد على إثرها عذريتها، ويغيب فتى الأحلام سنوات الغربة في الكويت ليعود خاوي الوفاض وأكثر عجزاً عن الزواج متردياً في أجواء البطالة والتطرف مما يحول دون إصلاح خطئه أو إتمام الزواج. وبعد عملية لإعادة البكارة تتزوج في النهاية.

أما الشخصية الثالثة فهي نوال (هالة صدقي) التي ارتبطت بشقيق الثانية حسن (مجدي فكري) خريج كلية الحقوق الذي يحبها بدوره، لكنه يصاب بما يشبه اللوثة العقلية، ويظل يرسل لها عبر الترانزستور أغنيتها المفضلة «يا دنيا يا غرامي» لعبد الوهاب. لتصبح نوال لقمة سهلة يحاول صاحب محل الزهور التي تعمل به النيل منها، وكذلك الثري رياض (حسين الإمام) الذي يوافق بعد محاولته الفاشلة للنيل منها على الزواج منها عرفياً، لتصبح سعادتها ناقصة.

من خلال النظرة العامة للرؤية الفكرية والفنية التي طرحها الفيلم، نلمس ذلك التحرر الكامل والانطلاق نحو تجسيد العلاقات الحميمية التي تعيشها المرأة، والفهم الكامل لأعماقها

الإنسانية، وتأكيد إرادتها كمخلوق له شخصيته المستقلة. فبالرغم من كل هذه الإحباطات والظروف الاجتماعية والمعيشية الصعبة احتفظت الفتيات الثلاث بالقدرة على المرح وانتزاع اللحظات السعيدة وذلك بالتحايل على الظروف والخروج إلى الحياة والاستمرار بالتمتع في شرب القهوة الإيطالية (الكابتشينو) ، فهذا أقصى ما يستطعن تحقيقه من ترف ورفاهية.

والفيلم ــ بشكل عام ــ يبعث على الأمل في حياة أفضل، مؤكداً على مفهوم الفشل والعجز كطريق للوصول إلى بر الأمان، وانتزاع البسمة والضحكة من أفواه شخصياته، وتكرار المحاولة والتمسك بأهداب الحياة. هذا بالرغم من أن أحداث الفيلم تدور في غالبيتها في حواري متواضعة وسط الفقر والجوع والحرمان إضافة إلى الفشل والعجز الذي صاحب شخصياته.

الفكرة المطروحة بشكل جديد، ربما تكون فكرة العذرية عند شخصية سكينة. وهي فكرة ناقشها الفيلم بوعي وحذر، بل واتخذ موقفاً جريئاً تجاهها. ففي ظل مجتمع متخلف كهذا، مجتمع تسوده قوانين الرجل، ترفض سكينة في البداية أن تعمل عملية ترقيع البكارة، بل أنها تصمم على ذلك، حيث تسائل نفسها وصديقاتها عن الذنب الذي ارتكبته. لكننا نراها ترضخ في النهاية

أمام ضغط المجتمع وقوانينه، حيث تصبح عملية إعادة البكارة هي الحل الوحيد للزواج من رجل شرفي.

هذا إضافة إلى أفكار أخرى، مثل فكرة الإحباط والعجز وعدم القدرة على الفعل عند الشباب وذلك نتيجة القهر الاجتماعي المحيط. فشخصيات يوسف وعبده وحسن جميعها تجسد ذلك العجز، ومثلما شاهدنا يوسف وهو يتحايل على الظروف بالنصب والسرقة، شاهدنا عبده وهو يبتعد عن حبيبته ويتركها لوحدها تواجه المستقبل بقلب مكسور وعذرية ضائعة. كذلك حسن الذي فشل في مواجهة الواقع فضاع في الأوهام.

# الأمل يتركهم في مهب الطريق

بتناول عاطف الطيب في فيلمه (ليلة ساخنة ــ 1995)، مفهوم الطريق بطريقة مباشرة.. الطريق كظاهرة حياتية للكشف عن متناقضات المجتمع بكافة طبقاته.. الطريق بزخمه وعنفوانه.

فيلم (ليلة ساخنة ــ 1995)، يقدم أحداثاً تدور في زمن قصير جداً، وهي ليلة رأس السنة واليوم السابق لها، اليوم الذي تتم فيه الترتيبات للاحتفال بهذه الليلة، فهي بالطبع ليلة غير تقليدية للجميع.. وتعد مصدر فرح وبهجة للكثيرين من جهة، ومن جهة أخرى تمثل مصدر رزق للآخرين.

أما شخصيات الطيب في هذا الفيلم، فتدور في فلك شخصيتين محوريتين فقط، الأولى شخصية سيد (نور الشريف) المواطن البسيط الذي يعمل سائق تاكسي يكسب منه لتربية وتعليم ابنه المعاق ذهنياً بعد أن توفيت زوجته وتركت له هذا الحمل،

فبالإضافة إلى الطفل، هناك أمها المريضة يتحمل أعباء مرضها، حيث تصاب بجلطة في المخ، ويكون عليه أن يدبر مبلغ 200 جنيه تكلفة العملية التي قررتها الممرضة. لذلك فهو يطمح في أن يجمع هذا المبلغ من خلال عمله في ليلة رأس السنة.

الشخصية الثانية هي حورية (لبلبة)، فتاة الليل التائبة، والتي تعمل كخادمة في البيوت لتربية أختها الصغيرة، وتطمح لجمع مبلغ 300 جنيه لتدفع حصتها في ترميم البيت المتضرر من الزلزال. وتدفعها ظروفها هذه لطريق الفحشاء مرة أخرى وأخيرة. حيث توافق على قضاء ليلة مع أحد الأثرياء في مقابل مبلغ كبير هي في أمس الحاجة إليه.

يلتقي سيد مع حورية مصادفة في ليلة ساخنة كهذه، هو كسائق تاكسي وهي كزبونة. تركب حورية التاكسي وهي في حالة غضب بعد أن تتعرض للسرقة من قبل بعض البلطجية، والذين يأخذون منها المبلغ التي حصلت علية من الثري بعد ليلة ساخنة. ونرى كيف أن سيد يتعاطف معها ويقبل أن يشترك معها في مطاردتهم، بعد أن تعود عن نيتها في التبليغ عنهم في قسم الشرطة، تحاشياً لأي بهدلة. وتبدأ رحلة حورية مع سيد في البحث عن هذه الشلة في الملاهي الليلية.

وفي هذه الرحلة غير العادية، يقدم عاطف الطيب رصداً جريئاً لأبرز ظواهر الواقع المعاصر. ففي واحد من أبرز المشاهد في الفيلم، ترصد الكاميرا ظاهرة التيار الديني المتطرف ومدى ميل أفراده إلى التعنت والعنف. حيث يغلقون الشارع عقب صلاة العشاء للاستماع إلى خطبة أحدهم، غير مراعين بأنهم بذلك يعطلون أعمال الآخرين. إلا أن سيد يقرر التحدي ومواجهة هذا التعنت وعدم الخضوع لهم. فيتجه نحو الحشد بسيارته مخترقاً تجمع هؤلاء في مشهد بالغ التعبير، غير آبه بما سيحدث له، ضارباً بالخوف عرض الحائط، ومؤمناً بأن الخوف منهم يزيدهم قوة وبطشاً. كما يرصد الفيلم ظاهرة الشباب الطائش المتوجه للسهر في الملاهي والكباريهات في تلك الليلة بالذات، وذلك عندما يهم حفنة منهم للاعتداء على حورية. ويستمر الفيلم في رصده للكثير من الظواهر، حيث نرى خريجي الجامعة يعملون كمناوبين للسيارات أمام الملاهي الليلية. تعبيراً عن عدم رغبتهم في البقاء عاطلين عن العمل.

وهناك الكثير من التفاصيل الصغيرة التي حرص السيناريو على وجودها، لتزيد المشاهد قوة وتأثير، حيث تتسم بها سينما عاطف الطيب. إضافة إلى التصوير الحي والسريع واللافت في الشوارع والأزقة الذي عودنا عليه في غالبية أفلامه.

# خلاصة:

في حضرة "الطريق" تكون الأشياء ذات معنى ووزن في آن واحد، فمنذ اللحظة الأولى لكلمات هذه الدراسة، صرت أسير الطريق وأسيرُ فيه، بدأت أرى أفلاما قديمة بصورة جديدة بفعل مفهوم "الطريق"، الذي كان جديدا ومباغتا بالنسبة لي.

أضفى "الطريق" بمفهومه السينمائي قيمة أدبية هائلة على كافة الأفلام التي تناولتها عبر الدراسة، لقد رأيت أبطال الأفلام يعبرون الطريق تلو الطريق، يذرعون السيناريو باتجاه رؤية المخرج الذي أثث طريقه بهم.

صار الطريق مسيطرا عليّ إلى درجة أن كلمة "طريق" تحولت إلى ثيمة رئيسية في الدراسة، اندمجت وأصبحت بمثابة الموسيقى ــ إذا جاز التعبير ــ ليس لشيء سوى لفتنة المكتشفات ولحضور الطريق بشكل طاغ على مجريات الأفلام وطبيعة شخصياتها التي تم استعراضها.

حينما أصبحت تحت تأثير "سينما الطريق"، أو "الطريق" كمفهوم سينمائي ، بدأت شراك الأفلام تحيط بي ، فصار اختيار الأفلام للحديث عنها كنماذج لسينما الطريق في غاية الصعوبة، حتى وصل بي الطريق إلى أفلام "تيار السينما المصرية الجديدة"، التي اخترناها لتكون مثالاً ، ولمعت أمامي أسماء مخرجي هذا التيار ومؤسسيه. اكتشفت وأنا ذاهب باتجاه أولائك المخرجين ، أن غالبية أفلامهم قد تناولت الطريق بمفهوم ه السينمائي، واستطيع أن ازعم بان أهم أولائك المخرجين، هم محمد خان وعاطف الطيب وخيري بشارة وداود عبدالسيد.

صار – من وجهة نظري – من المتيسر على المتفرج أن يختار الطريق الذي يريد وهو أمام الشاشة الفضية، بل إنني استطيع أن ازعم أن مكمن الإبداع في صناعة السينما هي تلك الطرق الأجمل الموازية لطرق الحياة، كأننا أمام خلق.. كأننا أمام حياة مقترحة نتفادى فيها ما يصيبنا في الواقع ، وأحيانا أخرى نمعن في تكرار ما يصيبنا في الحياة كنوع من أنواع الماسوشية التي ستبقى سرا تحفظها الطرق لنا.

الطريق إذن.. هو الطقس السينمائي الذي سيمارسه المخرجون كل حسب رؤيته ، وهو في ذات الوقت نفس الطقس الذي سيمارسه المتفرج كلما تقطعت به طرق الحياة.

# حوار مفتوح حول

# السينما المصرية الجديدة

**المشاركون في الحوار:**

محمد خان ـ خيري بشارة ـ داود عبد السيد
حسن حداد ـ محمد فاضل ـ فريد رمضان

**إعداد وتقديم:**

## حسن حداد

# تقديم

**كانت فعاليات "ايام السينما المصرية الجديدة "، والتي أقيمت بالبحرين في أكتوبر 1993، من بين اهم الفعاليات في الحدث الثقافي البحريني. وكانت ايضا فرصة لا تتكرر للتعرف اكثر وعن قرب بهذه السينما الجديدة، وذلك من خلال ممثليها ومخرجيها ونقادها الضيوف.**

**وعلى المستوى الشخصي، كانت فرصة الالتقاء مع مخرجي السينما المصرية الجديدة، والتحاور معهم حول اشكاليات هذه السينما.. فرصة تشكل اقصى ما كنت اطمح اليه من مثل هكذا تظاهرة، حيث الاستفادة من وراء ذلك ستكون حتما ايجابية.**

**لذلك سعيت الى لقاء مفتوح مع ثلاثه من بين اهم**

مخرجي هذه السينما، شارك فيه نخبة قليلة من الاصدقاء. وقد كان حقا لقاءا فنيا خصبا وثريا تحدث فيه هؤلاء المخرجين المبدعين عن الكثير من همومهم الخاصة والعامة والتي بالطبع تأثر سلبا وايجابا على نتاجهم الفني. كان لقاءاً فتح آفاقاً جديدة في التفكير في هذه السينما لدي المشاركين في هذا اللقاء .. وربما سيكون كذلك بالنسبة للقراء.

حسن حداد

# سينما المخرج..!!

**حسن حداد:**

في تصوري.. يمكن ان نبدا بسؤال مهم، الا وهو ان السينما المصرية الجديدة، والتي نحتفي بها هذه الايام، هي سينما مخرج.. فما هو تعليقكم؟

**محمد خان:**

مئة بالمئة هي سينما مخرج، وحتى ان لم تكن كذلك من ناحية الاسلوب والمعالجة، فهي ايضا سينما مخرج. بمعنى ان المخرج هو الذي يختار موضوعه ويبحث عن منتج ويختار الممثلين، وهو الذي يربط كافة هذه العناصر ببعضها. وهي حتى بهذا الشكل السطحي، سينما مخرج.

**حسن حداد:**

ما اقصده هو ان السينما التقليدية السائدة كانت اساسا ومانزال سينما نجوم.. سينما انتاج.. بالنسبة للسينما الجديدة، ماذا يمكن ان نقول عنها؟

**محمد خان:**

حقيقة بأن المخرج أيضاً مرتبط بظروف صناعة ليس له أن يغير فيها. فهو أيضاً يتعامل مع الممثلين، ربما ليس مع النجوم دائماً، لكنه يفكر في النجوم حتى يستطيع الحصول على تمويل للفيلم، ويستطيع أن يحقق فيلمه. لذلك فالمخرج مجبر أحياناً على تقديم بعض التنازلات، أو أنه يعيد بعض الحسابات التي يضعها في ذهنه، حتى يستطيع تحقيق فيلمه.. لكن، رداً على السؤال عموماً، فهي بدون شك سينما مخرج.

**داود عبدالسيد:**

ألا تشعر أحياناً يا محمد.. لو سمحت لنا في أن نجعلها مناقشة!!

**حسن حداد:**

طبعاً.. فهذا بالضبط ما أريده من هذا اللقاء.. أن يكون مفتوحاً.

**داود عبدالسيد:**

ألا تشعر أحياناً بأن الممثل يريد أن يسرق الفيلم منك كمخرج. إذا قلنا بأن هناك سينما مخرج وسينما نجم؟

**محمد خان:**

الممثل دائماً لديه هذا الإحساس، حيث أنه واثق تماماً بأن المتفرج يذهب الى السينما لأجله هو. لكن بالرغم من إحساسه هذا، فأنا أشعر بأنه فيلمي.

**داود عبدالسيد:**

لا.. أقصد بأنه يريد أن يسرقه منك داخل العمل، حيث أننا أمام تجربة خيري الأخيرة (أمريكا.. شيكا بيكا)، نلاحظ بأن ملصق الفيلم مكتوب عليه فقط، إسم الفيلم وإسم المخرج والمؤلف والمنتج، ولا يوجد عليه إسم لأي ممثل. والفيلم أيضاً بدون نجوم لهم سعر بيع في السوق السينمائي، ومع ذلك نجح الفيلم. وبالرغم من أنني سعيد بهذا النجاح، إلا أن ذلك قد أثبت لي في النهاية بأن الفيلم الجيد يمكن أن ينجح بدون نجوم. علماً بأن هذا النجاح في حدود سوق التوزيع ذاخل مصر فقط.. يبقى أيضاً التوزيع خارج مصر، وهو الذي يصنع نظام النجوم، حيث يباع الفيلم بإسم ممثليه. صحيح بأن مخرج مثل محمد خان أو خيري بشارة حالياً لهم سعر محدد في التوزيع الخارجي، وسعر محدد داخل مصر، إلا أن السعر الأساسي هو سعر النجم.

**محمد خان:**

كلامك صحيح، لكن حتى مع تجربة خيري هذه، النجاح داخل مصر كان نجاحاً متوسطاً. مع أن الفيلم صاحبته حملة إعلانية كبيرة سعى إليها المنتج، والذي إستطاع أيضاً النجاح في البيع الفردي، حيث باع الفيلم للخارج بأسعار جيدة. ونحن بالطبع نتمنى النجاح لخيري أكثر وأكثر، إلا أننا لا نزال ــ وللأسف ــ مسيرين ولسنا مخيرين في مسألة الإنتاج هذه، بل ولا نعرف كيف نتخلص منها. وهذا في رأيي لن يحصل إلا بالإنتاج المستقل، من خلال مخرجين مثلنا، بمعنى عمل أفلام بميزانية صغيرة جداً، بحيث نضمن تكلفتها، ونحصل منها على الأجر الذي يكفينا للعيش، وليس مهم الباقي. وهذا لو حصل سوف نستطيع أن نفرض سعرنا في السوق. ونحن بالطبع لا نستطيع فعل ذلك، ولن نستطيع، إلا إذا تخلينا عن الأموال المسبقة من الموزع الخارجي.. علينا إذن أن نبحث عن مصادر أخرى للإنتاج.

**حسن حداد:**

تقصد.. مثل تجربتك في فيلم فارس المدينة؟

**محمد خان:**

نعم.. مثل تجربتي في فارس المدينة. أما بالنسبة لفيلمي

الأخير (الغرقانة)، فقد عملته ضمن القالب الموجود (بيع مسبق) حتى يسدد خسارة فارس المدينة. ولكني إضطررت أن أصور الفيلم في ثلاثة أسابيع فقط، حتى أوفر بعض التكاليف، وكنت أتمنى بأن أنجح في تقليص ميزانيته الى أقل مما كلف، إلا أنني لم أستطع. حقيقة لم يحدث أن صورت فيلماً في ثلاثة أسابيع، فأقل فترة صورت فيها كانت ستة أسابيع ونصف، وذلك حتى يتسنى لي أن أصوره وأنا مرتاح. ولكن لكي نتغلب على مثل هذا، علينا أن نفكر بشكل إقتصادي لمصلحتنا، وليس لمصلحة أي شخص آخر.. ولكي نفكر في مصلحتنا، علينا أن ندخل مجال الإنتاج، حيث لابد من التفكير في الإنتاج في المستقبل.

**حسن حداد:**

هذا صحيح، فالإنتاج للفنان شيء ضروري، وذلك لتأمين حريته الفنية وتقديم ما يريده، بدون أية ضغوط من أي منتج آخر.

**محمد خان:**

بإعتقادي.. أن الإنتاج شيء لا مفر منه.

**داود عبدالسيد:**

أيضاً للإحساس بالحرية والإستقلال عن قوانين السوق المفروضة.

**حسن حداد:**

خيري.. هلا حدثتنا عن رأيك في نفس الموضوع؟

**خيري بشارة:**

من وجهة نظري، هناك نوعين من المخرجين: مخرج عاشق للسينما، ولكنه أساساً مخرج محترف، أي أنه يعمل ضمن شروط العملية الإنتاجية السائدة، وضمن نظام النجوم. وبإمكاننا أن نصف السينما التي يقدمها بأنها سينما لذيذة أومسلية، إذا لم نقل تجارية.. إنما في الأخير هي سينما ممتعة للجمهور. وهذا هو أقصى ما ممكن أن يعطيه هذا المخرج. أما إذا كان المخرج يبدأ مشواره وهو رافض للسينما التي يعشقها، يحلم بشيء أكثر من مجرد سينما. بمعنى أنه يقرر أن يربط السينما بوطن أو بشعب أو بثقافة وحضارة، وبإختصار يقرر أن يربطها بهم محدد.. يصبح لديه هم يريد أن يصبغه السينما التي يقدمها، هذا إضافة الى كونه عاشق للسينما. فمن الطبيعي أن يبدأ هذا المخرج صراعه ونضاله من أجل تأكيد المخرج (سوبر ستار). سوبر ستار، ليس معناه بأنه

سيحتل أو سيرث نجومية الممثل، بل أنه يعمل على تحقيق همه وأفكاره، ويقدم ما يعشقه كمخرج سينما. وهذين النوعين من المخرجين في تصوري، سيتواجدان دائماً ولن تتخلص منهما صناعة السينما. وكلا النوعين أعتبرهما عاشقين للسينما، وإنما يختلف عاشق من عاشق.. مثل أي عشق بين أي إثنين.

**داود عبدالسيد (مقاطعاً):**

إسمح لي لو قاطعتك.. حيث يجوز أيضاً أن لا تكون عاشقاً للسينما. أنا مثلاً لا أعتبر نفسي عاشق للسينما، إنما أعتبر السينما هم وليس عشق. هناك فرق، بمعنى أنك أحياناً تمارس شيء مدفوع ومهموم به، هذا مع الفرق بيني وبين عشاق السينما. فقط أردت أن أوضح وجهة نظري هذه، وأنا متأسف على المقاطعة.

**خيري بشارة (يتابع):**

هذه نقطة.. النقطة الثانية هي ما يربط العام بالخاص، ويربط شيء مثل سينما المخرج وتجربته الخاصة. فأنا مثلاً في المرحلة الأخيرة، أو لنقل في السنوات الأخيرة، ربطتها بإستراتيجية خاصة، فيها خبث وفيهل لعب بعض الشيء. فمثلاً يبدأ الفيلم دائماً بعرضه على نجم حيث يبرز

حدس أو إحساس خفي بأن النجم سيرفض الفيلم، خصوصاً عندما يكون الفيلم مكتوب بطريقة البطولة الجماعية. فمن الطبيعي بأن النجم يريد أن يظهر للمتفرج منذ بداية الفيلم حتى نهايته. وعندما لا يتوفر ذلك، أو أنه يجد نفسه أمام بطل سلبي، فلن يشعر بأن الفيلم جذاب جماهيرياً. هنا يصبح على المنتج إختبار نفسه.. هل يريد أن يتحرك الى نقطة أبعد، بمعنى بأنه لن يهتم بنظام النجوم، وبأنه يستطيع توفير بدائل أم لا؟ هذا من ناحية.. ومن ناحية أخرى، أنا سألعب لعبة ثانية تخص سعر المخرج في السوق وسأسعى لرفعه شيئاً فشيئاً. فموضوع السوق ينطبق حتى على السينما المختلفة، أقصد دوائر توزيعها. فدوائر توزيع السينما السائدة شيئ مغاير تماماً عن دوائر توزيع السينما المختلفة. ففي أوروبا مثلاً ليس هناك أية مشكلة من هذا القبيل، أي أن هناك قنوات معينة تهتم بالسينما المختلفة.. هناك دور عرض لها علاقة بالفن والتجربة، إضافة الى الإهتمام بأسماء معروفة في الإخراج، أمثال: جودار أو بيرجمان، وبدون النظر الى مستوى الفيلم المراد شرائه أو عرضه. أتذكر مثلاً فيلم للإيطالي فيلليني (مدينة النساء)، والذي هاجمه النقاد في

بولندا، وعندما سألت: لماذا إشتريتموه إذن؟! قالوا بأنه فيلم لفيلليني. إذن المخرج هناك في أوروبا بإمكانه أن يجرب، سواء قدم فيلماً رائعاً أو العكس، وهذا يعني بأن ممارسته للتجريب متاحة، وبالتالي يحاول تقديم شيء مختلف. إنما هنا في مصر ـــ وللأسف ـــ لا يمكن حدوث ذلك، فنحن نحاول تقديم سينما مختلفة، إنما ضمن شروط إنتاج ودوائر توزيع السينما السائدة.. فما هو البديل؟! البديل هو ما قلته وحاولت تقديمه في السنوات الأخيرة. علينا أن نحاول تأكيد نجوميتنا كمخرجين، وإحتمال نضطر للبدأ في رفع أجورنا، ليس من أجل المردود المادي بالطبع، وإنما ليصبح لديك رقم متوازن مع النجم. علماً بأننا لم نصل حتى الى نصف أجر ثاني أغلى نجم، أو ربما أقل من هذا النصف. طبعاً لا مقارعة مع نجومية عادل إمام، فهذا رقم فلكي.. نحن نريد فقط إيجاد الحالة التي يسميها البعض (برستيج المخرج كسوبر ستار)، مثله مثل النجم.

**داود عبدالسيد:**

ولكن هذه أسباب إقتصادية يا خيري؟

**خيري بشارة:**

أنا تحدثت أيضاً عن الأسباب الأخرى، بمعنى أنني لم أركز على السبب الإقتصادي فقط، بالرغم من أنه سبب مهم جداً.

# إشكالية الإختيار..!!

**حسن حداد:**

يجرنا الحديث هنا الى محور آخر، ألا وهو إشكالية الإختيار بين الجيد والعادي، إن لم نقل الرديء. حيث يمثل هذا إشكالية هامة عند جميع الفنانين، مخرجين.. ممثلين.. منتجين. والسؤال هو: هل يوجد هناك تصور محدد أو ظروف معينة تحكم عملية الإختيار هذه؟ فمن الملاحظ مثلاً بأن هناك تذبذب في المستوى عند مخرج معين، بين الجيد والرديء من فيلم الى آخر. فهل هذا ناتج عن سوء إختيار للسيناريو؟ أم ماذا يمكن أن نطلق عليه؟

**خيري بشارة:**

بإختصار.. أكثر شيء يمكن أن أستعين به، للإجابة على هكذا سؤال، هو مذكرات «بونويل»، حيث قال: هذا أنا.. بإدعائي.. بصدقي.. بالأشياء الحقيقية عندي.. وبالأشياء الكذابة أيضاً.. بنواياي. لم يخجل هذا المخرج من طرح

كل شيء عن نفسه. وبونويل هذا إنسان ملحد، أو قل شيوعي، في دولة مثل أمريكا، وهو لا ينكر بأنه ملحد. وعموماً، نحن دائماً نعامل الفنان معاملة قاسية. خذ أي مخرج، كوبولا مثلاً أفلامه ليست جميعها جيدة. صحيح هناك البعض من المخرجين وهم نادرين، أمثال: تاركوفسكي، وتقريباً كوروساوا.. أسماء نادرة في السينما العالمية، لهم أفلام معضمها تقريباً ممتازة. إلا أن هذا نادر مع أية أسماء أخرى.

**داود عبدالسيد (مقاطعاً):**

ولا حتى الفنان مطالب بهذا.. بمعنى بأن هناك فرق مابين الفنانين والأنبياء، حتى أنهم لهم أخطاؤهم أيضاً. فالفنان في الآخر بشر وضعيف، وقد يكون جبان أو شجاع أحياناً، وسيء التقدير في أحيان أخرى. وأنا لا أتصور بأن الفنان مطالب بأن يقدم تحف فنية بشكل مستمر.. ولا حتى أتصور هذا تماماً. وبالنسبة لي أحاول أن أفعل هذا، إلا أنني لا أتصور بأني يجب أن أنجح فيه.

**محمد فاضل:**

معنى هذا بأنك تضع في الإعتبار إشكالية الفشل؟

**داود عبدالسيد:**

طبعاً.. وأيضاً ليس لأنه لا يمكن أن أنجح، ولا لأن الظروف مواتية أو العكس. دعني أفترض حدوث زلزال مثلاً، يأتي ليدمر ربع القاهرة، ويصادف وجود مخرج في الشارع، فماذا يفعل هذا المخرج. هل يرفض أن يقدم فيلماً عما حدث، ويقول بأنه لا يريد أن يقدم فيلماً غير جديد. ليس هناك من يقول هذا، فالمخرج لديه إلتزامات أسرية وإجتماعية مادية، عليه أن يوفرها لأبنائه وأسرته.

**محمد فاضل:**

أعتقد بأن سؤال حسن ينصرف الى الناحية الإبداعية. ومنذ قليل تحدث خيري عن دوائر الإنتاج التقليدية السائدة. وأنتم كمخرجين، أو أي مخرج عنده هم يريد توصيله، وعنده رؤية جديدة ومعالجة جديدة، يضطر أن يعمل ضمن هذه الدوائر.. دوائر الإنتاج التقليدي، حاملاً معه رؤيته الخاصة، وإصرار وإستعداد بأنه سيقاتل من أجل رؤيته، ومن أجل أن يظهر فيلمه بالشكل الذي يريده. ولو تركنا الهم الإجتماعي المباشر جانباً، وتحدثنا عن النقطة التي أثارها خيري.. نقطة شبكة التوزيع أو الدائرة الإقتصادية للفيلم نفسه، مع الأخذ في الإعتبار بأن السينما الجديدة في مصر هي سينما مخرج، بمعنى أن الفيلم هو

خيار المخرج بالدرجة الأولى. أصل الى ملاحظة، وهي أن فريق العمل في الفيلم غير منسجم، أقصد بأنه ليس هناك رؤية موحدة لفريق العمل. وإذا أردنا أن نطبق هذا على نظام النجوم مثلاً، فنحن نلاحظ بأن خيري بشارة عندما إستعان بالممثلة شيريهان في فيلمه (الطوق والإسورة)، نجح في إكتشاف قدرات أدائية هائلة عندها، لدرجة أنها تفوقت مثلاً على عزت العلايلي. إلا أننا نفاجأ بشيريهان ثانية في فيلم لاحق ومع مخرج أخر.. لا نراها تقدم نفس المستوى، بل أقل بكثير من ذلك المستوى. وهذا يثبت بأن النجم شيء يختلف كثيراً عن الفنان المبدع. هنا يبرز السؤال.. بما أن المسألة متكرسة بهذه الطريقة، والمخرج هو الشخص الوحيد المسؤول عن قضية الإبداع.. إذن لماذا يظل وضعه بهذه الطريقة التي تحدثنا عنها منذ قليل؟

**خيري بشارة:**

لتوضيح ذلك، دعنا نأخذ السينما التونسية أو الجزائرية أو السورية مثلاً. نظام تمويل هذه السينمات والصيغة الإنتاجية لها مختلفة تماماً. هي صيغة ــ بشكل أو بآخر ــ ثرية تسمح بإنتاج فيلم بشكل مريح. هناك مثلاً المخرج

محمد ملص، يخرج فيلم (الليل) خلال عام كامل. نحن في مصر متاح لنا أن نصور خلال أسابيع، ستة أسابيع أو سبعة كأقصى حد، وفي المتوسط خمسة أسابيع.

**محمد فاضل:**

هل هذا ناتج لظروف وضغوط إقتصادية وإنتاجية؟

**خيري بشارة:**

طبعاً.. لأن الصيغة الإنتاجية تحكمك بدوائر توزيع محددة.. هذا عامل.. العامل الآخر هو أن تونس والجزائر والسوريا ليس فيها صناعة سينما. هناك فقط تجارب سينمائية معدودة، يصنعها فنانون لديهم (طزاجة)، ليس لديهم أية تقاليد سينمائية تحكمهم، يقدمون ما لديهم وهم متحررون مثلاً من الأداء والتمثيل الميلودرامي المبالغ فيه.. فنانون يعملون تحت قيادة مخرج هو أكثرهم معرفة بعناصر السينما وأدواتها. لا أقصد طبعاً بأنهم يعملون في حالة إستسلام، بل في حالة ثقة وحالة إنبهار وحالة هواية. أما في مصر، فهناك صناعة سينمائية ضخمة لها تاريخ طويل. نحن كمخرجين للسينما الجديدة هذه نقاوم ميراث ضخم.. ميراث أداء.. ميراث إنتاج.. نقاوم حتى الجو العام أثناء التصوير. هناك مثلاً فنانين في حالة إبداع منذ

الخمس عشرة أو العشرين سنة الأخيرة، بمعنى أن هناك سوق وصناعة وإنتاج. وعلينا كمخرجين أن نبذل جهد غير الجهد الإبداعي.. جهد لمقاومة كل هذا الميراث، وكل هذه (اللاطزاجة) داخل هذه الصناعة، والتي بدورها صناعة تقليدية قديمة وقوية في نفس الوقت. وهذا في إعتقادي، العاملان الرئيسيان اللذان يتحكمان في عملية مثل هذه. أما إذا أردنا أن نتحدث عن فترة بداية الثمانينات، فأنا أعتقد بأننا قمنا بدور بطولي. وكان ـــ في تصوري ـــ دور بطولة على حساب عملنا الإقتصادي الشخصي. أتذكر مثلاً بأن عمي الطبيب إلتقى بالمخرج (؟؟؟ ) وهو مخرج غزير الإنتاج، فأخبره بأنه عم المخرج خيري بشارة، فرد عليه بأن خيري ماشي في طريق لن يفيه لقمة العيش، وكان هذا توقعه. كنت وقتها شاب في العشرينات، عندما علقت على هذا وقلت هو حر طبعاً. إلا أنني إكتشفت اليوم، وأنا في السابعة والأربعين، بأن الذي صنع تلك السينما، صنع أيضاً أمانه الإقتصادي القوي، وأنا لم أصنع ذلك.. محمد لم يصنع.. داود لم يصنع أي أمان إقتصادي.

**داود عبدالسيد:**

لكن هذا المخرج توقف عن الإنتاج تقريباً، وأنت لازلت تعمل.

**خيري بشارة:**

أنا أريد أن أصل الى هذه النقطة، ولكن.....

**محمد خان:**

لا.. هذه ليست قاعدة.

**داود عبدالسيد:**

لا.. هذه قاعدة. أنظر الى جميع نجوم الإخراج في الثمانينات في مصر، وقل لي من منهم مازال يعمل حتى الآن.

**خيري بشارة (يتابع):**

بعد ذلك الدور البطولي الذي قمنا به، وبعد ما وصلنا الى اللحظة التاريخية أو هذا الظرف التاريخي، إكتشفنا بأننا لم نصنع لأسرنا أي أمان إقتصادي. وهو بالطبع شيء إنساني، حيث أنني شخصياً إكتشفت بأن صنع أمان إقتصادي لأسرتي شيء أهم من السينما. وهذا ليس بالنسبة لي فقط، بل ربما أيضاً بالنسبة لمحمد وداود وغيرنا كثيرون. كنا في السابق نشكل معارضة، إكتسبت شرعية وجود في دوائر التوزيع أو في السوق السينمائي،

وأصبحنا كأسماء مطلوبة في السوق في الوقت الحالي. إذن علينا إستغلال هذا الوضع الإستثنائي لتحقيق كل ما كنا نحلم به في السينما. ونحاول أن نستغل هذا الظرف التاريخي لصنع ما نريد. وهذا ما نقوم به الآن، كل واحد بطريقته. يمكن بالنسبة لداود الأمر يختلف قليلاً، حيث نلاحظ الفترات المتباعدة بين فيلمه الأول والثاني، لإعتقادي بأن عليه دور أمام نفسه كفنان، قبل أن يكون دوره أمام السينما.. عليه أن يحقق ما لم يحققه، لذلك نراه يمشي في طريق خاص. إنما بالنسبة لنا، فقد حصل تحقق بشكل ما، لذلك نحن نحاول إستغلال هذه الفرصة التاريخية لتحقيق شيء آخر كنا نحلم بتحقيقه.

**حسن حداد:**

هل هذا معناه بأن المصالح الخاصة بدأت تأخذ حيز في......

**محمد خان:**

لا.. ليس المصالح الخاصة.

**خيري بشارة:**

لا طبعاً.. أنا لا أقصد هذا. فقط أشرت الى الأمان الإقتصادي، ولم أشرح أن لهذا علاقة بالأمان الإقتصادي.

قلت أننا في الوقت الحالي نعمل في دائرة الألعاب. بمعنى أني أريد مثلاً أن أصنع قصة حب، كنت في وقت ما لا أستطيع أن أنفذها، حيث كان الهم الفني والإجتماعي هو المسيطر. بينما قصة الحب شيء عميق، مثله مثل الطوق والإسورة، بنفس شرعية التواجد عبر السينما. لديك مثلاً أشياء مكبوتة في داخلك، تحققت في بعض أفلامك، إنما في مشاهد قليلة. وأنت الآن في لحظة تاريخية تشعر فيها بأنك مطلوب في السوق.. إذن لماذا لا تسمح لهذه الأشياء المكبوتة بالخروج لتتجسد في أفلامك. من هنا تكون صدمة النقد.

**حسن حداد:**

هذا صحيح الى حد ما.. ولكن لابد من تجسيد هذه الأشياء المكبوتة بنفس الرؤية الإبداعية.. حيث يفترض بأن تكون الرؤية الفنية الإبداعية واحدة ومنسجمة مع تاريخك الإبداعي وما قدمته في السابق.

**خيري بشارة:**

لكن ليس له علاقة بالأمان الإقتصادي. فمثلاً (آيس كريم في جليم) هو فيلم شيوعي من وجهة نظر منتجه. حيث قال بأن شيوعيتك لم تنجح كثيراً في الفيلم. أما بالنسبة

لليسار في مصر، فقد إعتبر الفيلم نقد لليسار.. تصور التناقضات!!

**محمد خان:**

أنا أريد أن أتحدث بشكل أكثر وضوحاً بالنسبة للسؤال.. لماذا ذكرت ــ في البدأ ــ بأننا مسيرين أكثر مما نحن مخيرين. بالنسبة لي كان أول أفلامي هو أنجحها، وكان هذا الفيلم بمثابة تذكرة إستمراري في السينما. كذلك عندما قدم داود فيلم (الكيت كات) ونجح ذلك النجاح الكبير، أصبح بإمكانه أن يعمل في أفلام كثيرة. أيضاً خيري عندما نجح فيلمه (كابوريا)، أصبح يستطيع أن يعمل في أفلام كثيرة. إذن المسألة متوقفة أساساً على شباك التذاكر، هذا القانون الداخلي الذي يؤثر فينا كثيراً، سواء أردنا أو لم نريد. صحيح بأننا إستطعنا أن نقدم نجاحات متوسطة في أفلامنا تسمح بإستمرارنا، وصحيح بأن النجوم أو الممثلين الجيدين يسعون الآن للتعامل معنا، مما يتيح لنا تقديم مواضيع نريدها نحن.. إنما هناك، في كثير من الأحيان، ظروف صعبة تواجهنا. فمثلاً بعد أفلام (ضربة شمس، الرغبة، الثأر، طائر على الطريق، موعد على العشاء)، أصبحنا ــ أنا وبشير الديك ــ في أزمة مالية،

فقلت له ما رأيك في تقديم فيلم (أكشن)، فكتبنا (نص أرنب). وحتى في فيلم كهذا، حيث حاولنا تقديم بعض أفكارنا، كانت هناك مشاكل مع المنتج. فمثلاً كان من المفترض أن أصور في الإسكندرية لمدة أسبوعين، فجأة يأتي المنتج ليشترط أن أصور في ثلاثة أيام فقط، والباقي أصوره في فندق بالقاهرة. طبعاً رفضت بل أصريت على موقفي وأوقفت التصوير. وبعد مشاكل وإجتماعات في غرفة صناعة السينما والنقابة، أتفق على أن يشتري الفيلم منتج آخر.. وحصل وقدمت الفيلم بالشكل الذي أردته. تصور بأن هذه المشاكل حدثت مع فيلم (أكشن) عادي. وبالرغم من كل هذه المشاكل والصراعات، إستطعنا تقديم أفلام مثلما نريد نسبياً. ونستمر من فيلم الى آخر، وتستمر الصراعات بأشكال مختلفة. في تصوري بأن قوانين السينما المصرية قوانين غير عادلة بالمرة.. فمثلاً في السينما الأمريكية، نجاح فيلم لأي مخرج ما يكون سبباً منطقياً لوقوف المنتج مع هذا المخرج ومساندته في بقية أفلامه. هنا في مصر الأمر يختلف، فالمنتج يستفيد منك ويتركك لتواجه مشاكل كثيرة فيما بعد مع منتجين آخرين.. منتجين لا يعنيهم أي نجاح سابق لك. فمثلاً

بالنسبة لداود وفيلمه (أرض الأحلام)، هناك الآن أفراد مهمتهم متابعة إيراداته فقط، ليس لهم علاقة لا بفن ولا بأي شيء آخر.. أفراد مهمتهم متابعة إيرادات هذا الفيلم، ومن بعدها يحكموا عليه من هذه الناحية التجارية، متناسين طبعاً نجاح فيلم (الكيت كات). أنا شخصياً مررت بنفس الشيء، فقد كان نجاح فيلم (طائر على الطريق) نجاحاً متوسطاً، حيث إستمر عرضه إحدى عشر أسبوعاً، ويعتبر هذا في تلك الفترة نجاح جيد. وكذلك نفس الشيء مع فيلم (موعد على العشاء). أما فيلم (نصف أرنب) فكان حظه سيء، حيث عرض لأسبوعين فقط، من غير أي دعاية، بعدها عرض في الفيديو. (خرج ولم يعد) إستمر أربعة أسابيع فقط، (سوبر ماركت) نفس الشيء. بينما نجح فيلم (أحلام هند وكاميلا) محققاً نجاحاً معقولاً ساعدني في تقديم فيلمين من بعده. فيلم (مستر كاراتيه) مثلاً، كان في نظر المنتجين بأنه سيحقق نصف مليون جنيه أرباح، إلا أن هذا لم يحدث، حيث حقق مليون أو أقل.

# ملكية الفيلم.. للمخرج أم للمنتج..؟!

**داود عبدالسيد:**

يبدو لي بأن المشكلة تكمن في أن إيرادات الفيلم ليست عملية مضبوطة، ولا يقدر أحد على قياسها. بمعنى أنه بإمكانك معرفة أرقام التوزيع الخارجي فقط، والمنتج الذي يعرف كل الأرقام.. والتي ربما سيخفي حقيقتها عنك، ويعطيك أرقاماً خاطئة. هذا إضافة الى توزيع الفيديو، والذي أصبح منفذاً مهماً جداً لتوزيع الفيلم. في الماضي كان هناك جمهور الترسو، وهو الجمهور الفقير مادياً، الذي يجلس أمام الشاشة مباشرة، ويدفع أقل أجر. هذا بالإضافة الى جمهور الصالة وجمهور البلكون. أما في الوقت الحاضر فنلاحظ بأن جزءاً كبيراً من هذا الجمهور، قد هجر السينما تماماً، إما لأن صالات العرض أصبحت سيئة، وإما لظهور الفيديو كمنافس قوي جذب إليه جمهور كبير. هذا الجمهور غير مقاس حتى هذه اللحظة. بمعنى

إننا إذا إستطعنا أن نعرف بأن فيلم ما قد نجح في السينما، فلن نعرف عن نجاحه وتوزيعه على أشرطة الفيديو. فمثلاً فيلم مثل (خرج ولم يعد)، صحيح بأنه لم ينجح في السينما، إنما من المؤكد بأنه نال نجاحاً كبيراً في الفيديو. أيضاً بالنسبة لأفلام كثيرة حصل لها نفس الشيء. وفي تصوري........

**خيري بشارة:**

هذا صحيح.. لكن المشكلة في أن مدخول الفيلم المالي من الفيديو لا يذهب للمنتج.

**داود عبدالسيد:**

ليس فقط لا يذهب للمنتج، إنما أنت لا تعرفه أيضاً.. لا تعرف كم متفرج شاهد الفيلم في الفيديو. بإستطاعتك أن تعرف ذلك بالنسبة للسينما فقط، حيث تحول التذاكر الى أرقام، إنما بالنسبة للفيديو فلا يمكن معرفة ذلك. وعلى ضوء هذا، فأنا أدعي بأن أفلام كثيرة لم تنجح في السينما، هي في حقيقتها ناجحة في الفيديو وفي التوزيع الخارجي.

**محمد خان:**

أيضاً.. ليس من مصلحة المنتج أن تعرف بأن فيلمك قد نجح في الفيديو، وذلك حتى لا ترفع سعرك.

**داود عبدالسيد:**

بالضبط.. هذا لأن صناعة السينما في مصر تعد صناعة بدائية، إقتصادها بدائي.. بمعنى أنه لا توجد شركات كبيرة.. لا توجد بنوك تستثمر أموالها في هذه الصناعة وأنا في رأيي بأن الذي يساهم في تطوير أي صناعة هي البنوك. في مصر حصل توقف وإنهيار لهذه الصناعة.. إنهيار في البناء وشكل التوزيع والمنافذ وغير ذلك.. لاحظ بأنني لا أتكلم عن السينما كفن، وإنما أتكلم عنها كصناعة.

**خيري بشارة:**

هناك مثلاً واقعة سأحكيها، وأنت عليك أن تحللها مثلما ترى. منتج فيلم (آيس كريم في جليم) يقول بأنه خسر فيه، وهذا بالطبع ليس بصحيح. حيث أنني أعرف تكلفة الفيلم وكم دفع لخيري، وأعرف كم مدخوله. وكلام المنتج هو عبارة عن مناورة فقط لتخفيض الأجر. ولأنني كنت بحاجة للمال، فقد وقعت عقد فيلم جديد مع نفس المنتج، وكان يطالبني بإلحاح شديد بالبدء في العمل مسبباً لي إزعاجاً شديداً جداً لم أتحمله. ولأن الشيء الوحيد الذي نملكه هو عدم التنازل، فقد قررت إنهاء العقد مع المنتج. وهذا فقط نموذج واضح، حتى نتجاوز الفهم الخاطيء، في

أنني عندما أتحدث عن الأمان الإقتصادي، فليس معناه التنازل.. لا بالعكس، نحن كمخرجين مطلوبين في السوق، ولابد من إستغلال ذلك لتقديم ما نريد. صحيح بأن من الطبيعي أن تكون هناك أوقات صعبة نصبح فيها تحت ضغوط كثيرة، إلا أننا نرفض تقديم أي حدوتة تقليدية. وهذا يعرفك مدى قسوة السينما السائدة، حيث جميعنا يعمل عبر هذه السينما.. عبر صيغة كلاسيكية قديمة بلهاء، لا تسعى لتقديم إبداع.

**حسن حداد:**

إذن المشكلة تكمن في كيفية التحرر من أسر دوائر الإنتاج التقليدي هذه.

**داود عبدالسيد:**

طبعاً.. فنحن نعمل حالياً ضمن إنتاج بدائي، بمعنى نظام إقتصادي بدائي.. كما ذكرت منذ قليل.

**محمد فاضل:**

حسب ما فهمته من النقاش، هو أنكم متجاوزين للناحية الإبداعية، أي متفقين عليها، إلا أن الإشكالية تكمن في البنية الإقتصادية المتخلفة للسينما المصرية. هذا إضافة الى أعتقادي بأن هناك أيضاً مشكلة أخرى، وهي أن

أفلامكم نخبوية بعض الشيء.. بمعنى أن المثقف والمهتم يمكن أن يتفاعل معها. فمثلاً عندما تسأل متفرج عادي عن (آيس كريم في جليم) يكون رأيه في أن جلب عمرو دياب وسيمون مثلاً، ما هو إلا بهارات تجارية لضمان نجاح الفيلم وجذب الجمهور. وإضافة الى هذا أود الإشارة الى قضية جداً هامة، ألا وهي الرأسمالية الوطنية المتخلفة في نظرتها للفن والثقافة، تلك النظرة التجارية الربحية البحتة. وهذا في تصوري له جانب آخر مرتبط بالوضع السياسي بشكل عام، حيث لا أعتقد بأن أفلام مثل (آيس كريم في جليم) أو (الإرهاب والكباب) يمكن أن تظهر في فترة السبعينات، وهي فترة حرجة مرت بها مصر بتحولات كبيرة. وأنا لا أستبعد تماماً هذا الربط بين السينما والوضع السياسي.

**محمد خان:**

طبعاً.. كما أن هناك عناصر أساسية تساهم في تشكيل الجمهور. فنحن مثلاً نتاج الستينات، حيث كانت دور العرض العادية تعرض أفلاماً ممتازة لعمالقة الإخراج، أمثال تروفو ورينيه وغيرهم، ويستمر عرض الفيلم أسبوع أو أسبوعين، وهي أفلام يتذوقها الجمهور العادي،

أو يكفي بأنه يشاهدها، وهذا بالطبع شيء جيد. أما الآن فالجمهور الموجود يتابع أفلام الكاراتيه والأفلام الهندية وأفلام من نفس النوعية. لا يوجد هناك في دور العرض أفلام أخرى، تساعد على تغيير الجمهور أو الإرتقاء بذوقه وتشكيل جمهور جديد وواعي. وبالتالي ما علينا إلا أن نعمل الأفلام التي نريد.

**داود عبدالسيد:**

في تصوري.. هذا هو قدرك.. قدرك أن تتواصل مع الجمهور الموجود. وليس معنى هذا أن تقدم أفلاماً يتم تذوقها بعد عشرين سنة.....

**محمد خان:**

لا طبعاً.. ليس لهذه الدرجة.

**داود عبدالسيد:**

أنا هذا رأيي.. قدرك هو جمهورك، وعليك أن تتواصل معه.. بغض النظر إن كان هذا الجمهور سيء أم جيد. فمثلاً.. هناك إتجاه في السينما المصرية، يتنكر للجمهور المصري أو العربي، ويصفه بالجهل والتخلف، ويتجه للجمهور الأوروبي. وهذا الإتجاه ــ بالطبع ــ له مبرره الإقتصادي أيضاً، حيث يحصل على تمويل من أوروبا من

خلال الإنتاج المشترك. وفي تصوري بأن هذا الإتجاه عقيم الى حد ما، هذا بالرغم من أنه أحياناً يقدم نماذج سينمائية جيدة. فمثلاً أنا ــ من وجهة نظري الخاصة جداً ــ أعتبر أفلام يوسف شاهين الأخيرة أفلاماً سيئة.. لاحظ بأنني لست من الجمهور العادي، إلا أن هذه الأفلام لا تعجبني، ولا تؤثر فيني. هذا مع إحترامي لأستاذية يوسف شاهين، وأنه لا يوجد في علاقتنا معه أي شيء سيء. إنما بعد فيلمه (الأرض) لا أرى له شيء جيد.. يمكن أحياناً أعجب بفيلم أو إثنين، إنما الغالبية إختيار سيء. هذا لأن يوسف شاهين لا يهمه الجمهور المصري، ثم أنه لا يأخذ تمويله من مصر أو البلاد العربية.. بمعنى لا يهمه عائد الفيلم في مصر والبلاد العربية.

**محمد فاضل:**

أنا أعتقد بأن هم العالمية ياداود له دور.......

**داود عبدالسيد:**

لكن المشكلة بأن هذا ليس عالمية........

**خيري بشارة:**

في رأيي.. أنه في الخارج لا يتم تذوقها بشكل صحيح.. بمعنى أنه لا يتم تقديرها كما كان يوسف شاهين يأمل.

وهذا يعني بأنك تلعب على أرض ليست أرضك.

**داود عبدالسيد:**

لا.. أنا في تصوري بأن الجمهور الأوروبي يريد أن يتفرج على أشياء معينة.. ليس الذوق هو الحكم، وإنما الإحتياج الأوروبي. فالمفترض بأنك تقدم لهم أشياء لا توجد عندهم.. أشياء تهمهم، حتى تستطيع أن تبيعها لهم. حتى لو كان الفيلم جيد ومهم جداً ولا يهمهم كأوروبيين فلن تحصل على تمويلهم. وهذا هو إعتراضي على الإنتاج المشترك، وهو ليس إعتراض مبدئي، إنما إعتراض عملي.

**خيري بشارة:**

هي بالطبع ظاهرة شعبية، فمثلاً أثناء إخراجي لفيلم (الطوق والإسورة) كان إحساسي بأنني أقدم فيلماً شعبياً سيصل الى الناس بقوة. وبالرغم من أن هذا لم يحدث، إلا أنني معني أكثر بالهم الفني والإجتماعي، ولا يمكن ــ في نفس الوقت ــ أن أحتقر جمهوري، أو أصفه بالجهل والتخلف، بل أعتبر من يفعل ذلك بأنه يمارس فاشية على الجمهور. ومن وجهة نظري فإن عليك أن تقدم أفلاماً لابد لها أن تتواصل مع الجمهور، وبدون ذلك يكون الأمر

صعب. صحيح بأن هناك مرحلة من حياتك كفنان، وهي بالطبع مرحلة متأخرة جداً، تستطيع فيها أن تقدم أفلاماً ذاتية جداً، ربما لا تهم أحداً. فمثلاً بالنسبة لي يراودني مشروع إخراج فيلم عن نفسي.. عن ذاتي. أحكي فيه عن كل جزئية في حياتي. و........

**حسن حداد:**

في تصوري بأن الذاتية في السينما لابد لها أيضاً أن ترتبط بالواقع والمجتمع بشكل عام. حيث أن تجربة الفنان الذاتية متأثرة وتؤثر أيضاً في المجتمع.

**محمد فاضل:**

أنا أرى بالنسبة لداود بأنه أكثر من يتناول، ليس الهم الذاتي فحسب، وإنما أيضاً الرؤية الذاتية الخاصة. هذا بالرغم من أن أفلامه أربعة الى حد الآن. داود، إنت تطرح الشخصيات في أفلامك لتعكس بها طريقة تعاملك اليومي مع الناس. فمثلاً عندما نشاهد العلاقة الحميمية اللطيفة والشفافة بين أمينة رزق ومحمد توفيق في (أرض الأحلام) نشعر وكأنهم عشاق في ربيع العمر، يتبادلان العشق بروح شبابية.

**داود عبدالسيد:**

إبتداءاً من السؤال الأول، ماذا يعني مصطلح السينما الجديدة. ماهو الفرق بينها وبين السينما التقليدية السائدة؟!
الفرق هي أنها سينما مخرج، ليس معناه بأن المخرج هو الذي يقول رأيه الأول والأخير، حيث من المفترض أن يكون المخرج هو قائد العملية الفنية في أي إتجاه من إتجاهات السينما. وإنما معناه بأن المخرج هنا يطرح أفكاره ويقدم رؤيته الخاصة. هذا هو الفرق بين السينما التي نقدمها والسينما الأخرى. وهي أنها سينما مخرج.. سينما فنية إن صح التعبير، بمعنى أنك أصبحت حلقة من الفن، هدفك أن تقدم أشياء فنية، بغض النظر إن كان ما تقدمه جيد أم رديء.. يكفي محاولتك لتقديم عمل فني.
السينما الثانية تقدم أشياء أخرى، سينما ليس هدفها أساساً العمل الفني، هدفها التجارة فقط، كأي منتج تجاري للبيع.
أما بالنسبة للسينما الذاتية، فالذاتية ليس معناها أن أتحدث عن نفسي، الذاتية هي أن أرى العالم بشكل ذاتي.

# ضرورة فنية.. إقتصادية.. أم جماهيرية؟!

**حسن حداد:**

خيري.. بالنسبة للسينما التي قدمتها في أفلامك الأخيرة، والتي أطلقت عليها مرحلة من مراحل مشوارك السينمائي.. تثير لدي هذا التساؤل.. وهو أن بروز هذه المرحلة هذه المرحلة هل جاء لضرورة ما.. فنية.. إقتصادية.. أم لضرورة جماهيرية؟

**خيري بشارة:**

لا طبعاً فنية.. سأقول لماذا فنية. مثلاً فيلم (كابوريا) الذي صدم كثير من الناس. عندما عرض في بلد مثل ألمانيا، كان رد فعله عالياً جداً. وعندما كنت أعمل في رومانيا خرجت كوليد للسينما الرومانية، خرجت مع فيلم مثل (الطوق والإسورة)، ولكن أساتذة معهد السينما في رومانيا أعجبوا أكثر بفيلم (كابوريا). فالمتفرج العربي في النهاية يمر بمرحلة موالية للواقعية، ويميل لتصوير حياة

إجتماعية واقعية شاعرية. وهو بتركيبته الجغرافية والتاريخية والثقافية مؤهل فقط لإستيعاب الواقعية، عصره هو عصر الواقعية. وهذا ليس عصري أنا، وليس مطالب بأن يهاجمني لمجرد أنني أريد أن أتجاوز هذا.

**حسن حداد:**

لا طبعاً.. أنا لا أقصد الواقعية بالذات، وإنما أي موضوع آخر مطروح.. حيث لابد أن تكون الصياغة فيه منسجمة والعلاقات بين الشخصيات. فمثلاً في فيلم (كابوريا) شعرت بأن....

**محمد فاضل (مقاطعاً):**

بشكل عام.. مشكلة النقد العربي أنه متحفظ جداً، حتى بالنسبة للجمهور العربي والنقاد العرب.. الغالبية منهم محافظين، ذوق محافظ للغاية.. بمعنى أن خيري بشارة عندما أبدع في (العوامة 70) وأبدع في (الطوق والإسورة)، وقدم قضايا إجتماعية.. تعودت الناس على هذا المناخ، حيث كانت هذه القضايا هي المطروحة في الساحة السينمائية آنذاك. حتى بالنسبة للكتابة في الصحافة، عندما تكتب عن تجربة ذاتية في مقال صحفي يهاجمك البعض بدعوى أنك تريد أن تبرز نفسك بالحديث

عنها. والفنان بشكل عام لا يستطيع أن يقدم إلا ما يشعر به من قلق داخلي إن كان ذاتياً أو عاماً. ومع إحترامي للكثير من النقاد، إلا أنني أرى بأن آرائهم محافظة جداً. فمثلاً، الفنانة فيروز عندما قدمت أول شريط لها مع زياد الرحباني (معرفتي فيك)، هوجمت كثيراً، لدرجة إعلان أحد النقاد في إحدى الصحف اللبنانية عن نهاية فيروز. ولكن في النهاية فيروز هي الفنانة المجددة دائماً، منذ الستينات وحتى الآن.

**حسن حداد (مقاطعاً):**

أنا أقصد بالطبع القيمة الفنية في أي عمل فني، وهذا ليس له علاقة بأسلوب التناول لأي موضوع.

**خيري بشارة:**

نحن كعالم عربي، لدينا نظرة مستقرة وثابتة للأشياء.. بمعنى أننا نعيش على خلاصة أرسطو في النقد والإبداع. وأرسطو في النهاية ليس إله، لقد إستقى بدوره من إبداع الذين سبقوه، وأصبح هذا تراث مستمر حتى الآن، بإمتزاجه طبعاً بثقافة وأبداع العصور التي مر بها. إفترض مثلاً بأنني سأقدم فيلم كاريكاتير، الشخصيات فيه وهمية وليس فيها منطق، إنما هناك أسلوب للفيلم.. هناك

إنسجام داخل العمل كأسلوب. وهذا ليس معناه أن أرفض العمل لأنه يخلوا من المنطق ويتجاوز الواقعية. لا طبعاً، فهذا أسلوب وهذا أسلوب مختلف.

**حسن حداد:**

طبعاً.. أتفق معك تماماً في هذا، حيث من المفترض أن يتناول الناقد أي فيلم بأدوات تتناسب والطرح أو الأسلوب الفني الذي يحمله.. وهذا ما قصدته بالضبط. إلا أنه ــ إضافة الى هذا ــ لابد لي كمتفرج أو كناقد، في أي عمل فانتازي مثلاً، أن أصل الى قيمة فنية وعلاقات لا تتناقض وهذا الأسلوب الفانتازي. شخصياً، لم أتجاوب كثيراً مع (آيس كريم في جليم) أو (كابوريا)، أراهما غير متماسكين. بغض النظر طبعاً عن كونهما يتخذان أسلوباً واقعياً أو خيالياً أو غير ذلك، لا أقصد الأسلوب تماماً، ولكني أراهما ضعيفان من حيث الصياغة ونسج العلاقات.. هذا إذا عملنا مقارنة بينهما وبين قوة الطرح في (الطوق والإسورة) أو في (العوامة 70).

**خيري بشارة:**

على فكرة.. فيلم (كابوريا) من وجهة نظري، أكثر تجريبية وأكثر طموحاً من (الطوق والإسورة). ففيلم

(الطوق والإسورة) هو الذي أستطيع عمله كل يوم، ولكني عملته. الصحيح هو أنك تتضج عبر صيغ فنية مختلفة. (كابوريا) هو الفيلم الذي قالوا عنه بأنه فيلم تجاري، وهذه بالطبع مفارقة عجيبة، ولكنني أفسرها بأن الهجوم الضاري على الفيلم كان نتيجة نجاحه التجاري، حيث أن هذا النجاح يهدد مصالح في السوق. صحيح بأن الهجوم كان عبر أفراد المفترض بأنهم واعين، إلا أنهم إنجرفوا في العملية. وإتفق الجميع، رغم تعدد أفكارهم، ضد الفيلم. وأنا رأيي حينما يتفق الجميع ضد فيلم أشعر بالسعادة. والفيلم......

**داود عبدالسيد:**

وهل معناه بأنه إذا إتفق الجميع مع أي فيلم فهو فيلم رديء!!

**محمد فاضل:**

ينتابك قلق، على ما أعتقد.

**خيري بشارة:**

نعم.. ينتابني قلق، حيث أن أفلامي التي أتفق عليها سببت لي قلقاً. فمثلاً (أمريكا شيكا بيكا) تم الإتفاق عليه في مصر.......

**داود عبدالسيد:**

إذن.. هو فيلم رديء.. (يقولها وهو يضحك.. وضحك الجميع).

**خيري بشارة:**

نأخذ مثلاً فيلم (الهروب) لعاطف الطيب.. بسبب وجود موقف مسبق من عاطف، فقد تم التعامل مع الفيلم بشكل هجومي.. لقد كتب ضد الفيلم نقد جارح، ليس لأنه رديء.......

**داود عبدالسيد:**

حقيقة هذا فيلم جيد.

**خيري بشارة:**

هذا رأيي أنا أيضاً.. لكن الذي حصل هو أنه تم التعامل مع الأسطورة في النقد.

**داود عبدالسيد:**

إنما يوجد هناك شيء خاص بالنسبة لعاطف الطيب........

**خيري بشارة:**

كذلك ما حصل لفيلم (ناجي العلي).

**داود عبدالسيد:**

كلا.. ليس هذه هي المشكلة عند عاطف.. إنما كثرة الأفلام وتشابهها. لم يعد عاطف الطيب يقدم مفاجآت، بينما أنت مثلاً قادر على تقديم مفاجآت.

**حسن حداد:**

بالنسبة لعاطف الطيب.. ينتابني شعور غريب، بعد مشاهدتي لأي من أفلامه التي لم تعجبني، بأن هذا الفنان لا يمتلك رؤية واضحة ومحددة، ويعتمد فقط على توفيقه في إختيار السيناريو، و.......

**محمد خان:**

لا ليس هذا بصحيح.. فعاطف يؤمن بنظرية ــ تمنيت لو أنه معنا الآن ليتحدث عن نفسه ــ وهي نظرية ليست سيئة، لو تقدر أنت أن تتمسك فيها.. أحياناً الواحد لا يقدر أن يفعل هذا، وهي عدم التوقف عن العمل.

**حسن حداد:**

طبعاً.. هذه مسألة صعبة بالنسبة لأي فنان.........

**محمد خان:**

هي صحيح صعبة، ولكن.........

**داود عبدالسيد:**

إن مشكلة هذه النظرية، هي أنك تتوقف عن التفكير أيضاً.

**حسن حداد:**

تماماً.. أنا أتفق مع داود في هذا.

**خيري بشارة:**

صحيح.. إلا أن هناك إستثناءات، ولا يمكن أن نتمسك بنظرية ثابتة في الرأي. فمثلاً فاسبندر وجودار قدما عدد مرعب من الأفلام، ولكن......

**داود عبدالسيد:**

لكنك تقيس بالشواذ يا خيري.. حيث أن فاسبندر وجودار حالات خاصة جداً.

**خيري بشارة:**

صحيح بأن هذا لا ينطبق على عاطف، لكن.........

**داود عبدالسيد:**

ولا ينطبق علي أنا أيضاً، وليس على عاطف فقط. طبعاً لا أقصد.......

**حسن حداد:**

إنها ليست قاعدة يا خيري.

**خيري بشارة:**

قصدت أن أقول بأنه ليس العدد.........

**حسن حداد (متابعاً):**

ذاك، كان مجرد شعور ينتابني أحياناً، لكني أرجع بعد تفكير عميق لأقول لنفسي: هل هذا معقول بأن يكون السبب هو عدم وجود رؤية واضحة لدى عاطف الطيب، وهو الذي قدم أفلاماً هامة مثل (سواق الأتوبيس) وغيره. إذن ما هو سر ذلك التذبذب في المستوى عند فنان كبير كعاطف الطيب؟!

**محمد خان:**

عاطف قدم فيلم (قلب الليل)، النصف ساعة الأولى منه كانت تحفة عالمية........

**حسن حداد:**

هذا صحيح.. أتفق معك في هذا، ولكن ماذا عن بقية الفيلم، حقيقة شعرت بأن مخرجاً آخراً قد أكمل الفيلم.

**داود عبدالسيد:**

عاطف الطيب من المخرجين القلائل جداً في السينما المصرية، إنه فنان خطير. وفي رأيي بأنه محتاج لأن يتوقف سنة.. ماذا سيحصل له لو توقف سنة.. سنة واحدة فقط يفكر فيها ويختار ويقيم. بعدها يعمل ثلاث سنوات متواصلة.

# الفيلم.. والحركة النقدية..!!

**فريد رمضان:**

أريد أن أطرح محور آخر للنقاش، أعتقد بأننا لم نتحدث فيه، وهو يخص الحركة النقدية السينمائية في مصر.. هل تعتقدون بأن هذه الحركة النقدية قد إستطاعت أن تواكب هذه التجارب الجديدة بأدواتها ومصطلحاتها، أم أنها ظلت عاجزة عن مواكبة هذه الحركة السينمائية؟

**محمد خان:**

من وجهة نظري.. أن حماسها لنا كان مفيداً بدون شك.. هذا في المطلق. إنما كقيمة لم تكن مواكبة.

**داود عبدالسيد:**

هناك بعض التجارب الجيدة، ولكن كحركة هي متخلفة عن مواكبة الفيلم الجديد.

**حسن حداد:**

أعتقد بأن أدواتها كانت ضعيفة بالنسبة.........

**داود عبدالسيد:**

أدواتها، وأيضاً إستسهال النقد، بل وحتى المفاهيم الأولية للنقد لم تكن........

**محمد خان:**

العملية أحياناً تصبح كأنها حكم على الفيلم.

**داود عبدالسيد:**

هذا صحيح.. كأنها حكم وليس تحليل وفهم. إنما هناك نماذج مهمة جداً. فسمير فريد ــ من وجهة نظري ــ ناقد مهم جداً، لكن أحد عيوبه........

**محمد خان:**

هذا عندما يركز.........

**داود عبدالسيد:**

هذا ما أردت قوله.. أحد مشاكل سمير فريد أنه صحفي. حيث يحدث لديه خلط أحياناً بين الصحفي والناقد.

**خيري بشارة:**

لكنه عندما يريد أن يكتب دراسة، فهو خطير.

**داود عبدالسيد:**

بالضبط خطير. كما أن هناك نقاد جيدين ولكنهم للأسف توقفوا عن ممارسة النقد.. نقاد مهمين جداً. مثل محمد

كامل القليوبي، الذي توقف عن النقد عندما قرر أن يخرج. حيث إنتهى من إخراج أول أفلامه مؤخراً، ويعرض الآن في مصر بنجاح كبير.

**حسن حداد:**

وهناك أيضاً الناقد محمد شفيق.........

**محمد خان:**

هذا صحيح.. أنا بصراحة فوجئت به. لم أقابله شخصياً، إنما قرأت له كم مقال نقدي.. نظرته الفنية غريبة جداً.

**خيري بشارة:**

كذلك الناقد أحمد يوسف.

**داود عبدالسيد:**

أحمد يوسف، ولو أنه ينتقد من وجهة نظر أيديولوجية، إنما نقدياً هو أحد الوجوه الجيدة في النقد.

**محمد فاضل (مقاطعاً):**

محمد شفيق ياداود، أشعر بأنه ناقد ممتاز، بالرغم من أنني لم أقرأ له الكثير. إلا أننا عندما نظمنا أسبوع شادي عبد السلام، بحثنا عن مقالات كتبت عن فيلم (المومياء)، فلم نعثر إلا على دراسة محمد شفيق. يقول الفنان صلاح مرعي بأن شفيق قد جلس مع شادي جلسات مطولة، قبل

أن يكتب هذه الدراسة أوالتحليل عن (المومياء).

**داود عبدالسيد:**

أنا حقيقة لا أؤمن بقضية أنه جلس مع شادي.. هذا يشككني أكثر في الناقد. هذا لأن المفروض على الناقد أن يجلس مع العمل الفني، لأنه أساساً لا يحتاج لأن يجلس مع الفنان، حيث أن الناقد أحياناً يدرك ما لا يدركه الفنان نفسه عن عمله.

**محمد فاضل (متابعاً):**

لقد شدت إنتباهي أكثر فقرة في هذه الدراسة، وهي متابعته لرد فعل الجمهور بعد خروجهم من قاعة عرض (المومياء).. يقول بأنه كانت هناك حالة من التشتت الذهني على وجوههم، كان هناك نوع من الذهول.

**حسن حداد:**

وكأنه كان يعمل رصد نفسي للمتفرج.

**محمد فاضل (متابعاً):**

وعندما عرضنا الفيلم، تعمدت أن أخرج من قاعة العرض قبل خمس دقائق.. وكنت قد شاهدت الفيلم عدة مرات.. وذلك فقط لملاحظة رد الفعل لدى الجمهور. أخذت ركن وتتبعت الجمهور، وكانت فعلاً نفس الملاحظة التي ذكرها

شفيق.. نفس الإنفعالات شاهدتها على الوجوه. كما أنه بعد أول ربع ساعة من العرض كان يخيم على القاعة صمت مطبق تماماً، علماً بأنه كانت في الصالة فئة من الجمهور المشاغب، الذي لا يمكن أن يسكت أثناء مشاهدته لأي فيلم.. لكن مع (المومياء) إختلف الأمر تماماً.

**خيري بشارة:**

على فكرة.. هذا من الأفلام التي شاهدت عروضها الأولى. وأتذكر عرض خاص لـــفيلم (المومياء) قبل أن أذهب الى بولندا، أعتقد كان عام 1968. كان الحضور طبعاً من خيرة المثقفين والمهتمين، إلا أنه بدى أنهم لم يتحمسوا للفيلم، ورد فعلهم كان بارداً. متى بدأ إعادة النظر لهذا الفيلم، عندما خرج من مصر و.........

**محمد فاضل:**

وحصل على ست عشرة جائزة دولية!!

**خيري بشارة (متابعاً):**

هناك أيضاً مسألة خطيرة، وذلك عندما عرض الفيلم في التليفزيون مؤخراً، وشاهده بالطبع ناس عاديين لا تعرف بأنه قد حصل على جوائز عالمية، ولا حتى يهمها ولا تتأثر بهذا. عندما شاهدوه قالوا عنه بأنه فيلم جميل جداً،

وصاحبه مخرج عضيم.. هذه ردود فعل الناس العاديين. إذن بإمكاننا القول بأن النقد متخلف، وعندما يشعر بأنه متخلف، يزايد طبعاً بعد نجاح التجربة، بل ويعتبر بأن هذا هو صدى آخر لها. وهذه هي المشكلة الحقيقية للنقد.

**محمد فاضل (مضيفاً):**

مثل رأي بعض المثقفين عندنا، عندما شاهدوا الفيلم، حيث قالوا ما هذا.. هل هو فيلم عن الآثار الفرعونية.

**حسن حداد:**

عموماً.. النقد متخلف عن الإبداع. هذا لأن النقد يبدأ بإكتشاف أدواته الفنية المناسبة لمثل هذا الإبداع متأخراً. وهذا ليس فقط في السينما، وإنما حتى في الأدب وجميع أشكال الإبداع.

**خيري بشارة:**

على فكرة.. أحياناً يأتي نقد جيد من خارج مصر، نتيجة أن العين فيها (طزاجة). ثم أنه نقد متحرر من تراث أرسطو النقدي، مما يجعله قادراً على تقييم الفيلم بشكل أفضل. فمثلاً، عندي مقالات عن بعض أفلامي من الأردن والمغرب وتونس، أفضل مما كتب عنها في مصر.

وأمامنا مثل آخر، وهي المقالة التي نشرت عن فيلم

(أرض الأحلام) في النشرة اليومية للمهرجان في البحرين، أعجبتني كثيراً.

**محمد فاضل:**

وهي المقالة التي كتبها قاسم حداد، وكانت بعنوان أيقونة الحياة.

**خيري بشارة:**

كانت فعلاً مقالة مكتوبة بشكل جميل وعميق، أفضل مما كتب عن الفيلم في مصر. هناك في مصر ماذا قالوا عنه.. فيلم عذب ورقيق، هذا كحد أقصى. وبالنسبة لي أول مرة أشاهد الفيلم كان في هذا المهرجان. وعندما شاهدته أنا ومحمد كان لنا رأي مختلف عن الذي قيل في مصر. رأيي أنه يعتبر من العلامات البارزة في السينما المصرية. أما بالنسبة لهذه المقالة، فقد حللت الفيلم بشكل أعمق، وتماثل وجهة نظري ووجهة نظر محمد، كما تماثل وجهة نظر آخرين في مصر لم يكتبوا عن الفيلم.

## كلمة أخيرة:

كان حقاً حواراً ثرياً ومفيداً، تحدث فيه – وبصراحة – ثلاثة من فرسان السينما المصرية الجديدة.. فرسان إستطاعوا حقاً

الثورة على القديم، في أحيان كثيرة، والخروج على التقاليد السينمائية السائدة، التي فرضتها تلك السينما التجارية الرديئة.. فرسان نجحوا – إلى حد كبير – في إرساء قواعد فنية جديدة، ساهمت في الإرتقاء بمستوى الفيلم المصري، والإنطلاق به إلى آفاق فنية وإبداعية رحبة.

ومن المهم الإشارة إلى أنهم فعلوا كل هذا في ظل هيمنة نظام إنتاجي بدائي، ودوائر توزيع متخلفة ومسيطرة. حيث لم يكن بالأمر الهين فعلاً، تجاوز هذا التراث الضخم لتلك الصناعة السينمائية القديمة.

إذن نحن فعلاً، أمام فرسان قاوموا بعنف هذه التقاليد، وهذا التراث، من أجل تقديم ما هو أفضل.

---

**حدث هذا الحوار على هامش أيام السينما المصرية الجديدة التي أقيمت بالبحرين في أكتوبر 1993. ونشر في مجلة هنا البحرين على خمس حلقات من 1 ديسمبر 1993 إلى 5 يناير 1994.**

# فيلموغرافيا

# طائر على الطريق ١٩٨١
## إخراج: محمد خان



أحمد زكي + آثار الحكيم + فردوس عبد الحميد + فريد شوقي
إنتاج: المصرية للسينما، تصوير: سعيد شيمي، قصة: محمد خان + بشير الديك، سيناريو وحوار: بشير الديك، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري

## نصف أرنب ـ ١٩٨٢

## إخراج: محمد خان



يحيى الفخراني + محمود عبد العزيز + سعيد صالح + هالة صدقي

إنتاج: إيهاب الليثي، تصوير: سعيد شيمي، قصة: محمد خان، سيناريو وحوار: بشير الديك، موسيقى: هاني شنودة، مونتاج: نادية شكري.

## العوامة ٧٠ ـ ١٩٨٢

### إخراج: خيري بشارة



أحمد زكي + تيسير فهمي + كمال الشناوي + ماجدة الخطيب + أحمد بدير

إنتاج: ميما للإنتاج السينمائي ــ تصوير: محمود عبد ا لسميع ــ سيناريو وحوار: فايز غالي ــ قصة: خيري بشارة ــ موسيقى: جهاد داوود ــ مونتاج: عادل منير

# سواق الأتوبيس ١٩٨٢

## إخراج: عاطف الطيب



نور الشريف + ميرفت أمين+ عماد حمدي + صفاء السبع + نبيلة السيد + وحيد سيف

سيناريو وحوار: بشير الديك ــ قصة: محمد خان ــ تصوير: سعيد شيمي ــ مونتاج: نادية شكري ــ موسيقى: كمال بكير

# الصعاليك ١٩٨٤

## إخراج: داود عبدالسيد



نور الشريف + محمود عبد العزيز + يسرا + علي الغندور
تأليف: داوود عبد السيد ــ تصوير: محمود عبد ا لسميع ــ مناظر: أنسي أبو
سيف ــ موسيقى: راجح داوود ــ مونتاج: نادية شكري ــ إنتاج: ميما
للإنتاج السينمائي

# خرج ولم يعد ١٩٨٤

## إخراج: محمد خان



يحيى الفخراني + ليلى علوي + فريد شوقي + عايدة عبد العزيز

إنتاج: ماجد فيلم، تصوير: طارق التلمساني، سيناريو وحوار: عاصم توفيق، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري.

## للحب قصة أخيرة ـ ١٩٨٤
## إخراج: رأفت الميهي



يحيى الفخراني + معالي زايد + أحمد راتب + تحية كاريوكا + عبدالعزيز مخيون

تأليف: رأفت الميهي ــ تصوير: محمود عبد السميع ــ مناظر: ماهر عبد النور ــ موسيقى: محمد هلال ــ مونتاج: سعيد الشيخ

# مشوار عمر ـ١٩٨٥

## إخراج: محمد خان



فاروق الفيشاوي + مديحة كامل + ممدوح عبد العليم + أحمد عبد الوارث

إنتاج: الأصدقاء فيلم، تصوير: طارق التلمساني، قصة: محمد خان+رؤوف توفيق، سيناريو وحوار: رؤوف توفيق، مونتاج: نادية شكري.

# أحلام هند وكاميليا ١٩٨٨

## إخراج: محمد خان



نجلاء فتحي + عايدة رياض + أحمد زكي

تصوير: محسن أحمد، قصة وسيناريو: محمد خان، حوار: مصطفى جمعة، مناظر: إنسي أبوسيف، موسيقى: عمار الشريعي، مونتاج: نادية شكري

## البحث عن سيد مرزوق ١٩٩٠
## إخراج: داود عبدالسيد



نور الشريف + آثار الحكيم + لوسي + علي حسنين + شوقي شامخ
تأليف: داوود عبد السيد ــ تصوير: طارق التلمساني ــ موسيقى: راجح داوود ــ مونتاج: سلوى بكير ــ إنتاج :فيديو 2000ــ سميرة أحمد

## الهروب ـ ١٩٩٠

### إخراج: عاطف الطيب



نادية لطفي + كمال الشناوي + صلاح منصور + كريمة مختار + سناء جميل

سيناريو: مصطفى محمود، يوسف فرنسيس ــ حوار: مصطفى محمود ــ قصة: مصطفى محمود ــ تصوير: عبد العزيز فهمي ــ مناظر: حلمي عزب ــ موسيقى: محمد عبد الوهاب ــ مونتاج: رشيدة عبد السلام ــ إنتاج: الشركة العامة للإنتاج السينمائي العربي

# فارس المدنية ١٩٩١
## إخراج: محمد خان



محمود حميدة + لوسي + عايدة رياض + سعاد نصر + عبدالعزيز مخيون + حسن حسني

إنتاج: خان فيلم، تصوير: كمال عبدالعزيز، قصة: محمد خان+فايز غالي، سيناريو وحوار: فايز غالي، موسيقى: ياسر عبدالرحمن، مونتاج: نادية شكري.

# سارق الفرح ١٩٩٤
## إخراج: داود عبدالسيد



لوسي + ماجد المصري + عبلة كامل + حنان ترك + حسن حسني
سيناريو وحوار: داوود عبد السيد ــ قصة: خيري شلبي ــ تصوير: طارق التلمساني ــ مناظر: أنسي أبو سيف ــ موسيقى: راجح داوود ــ مونتاج: أحمد متولي إنتاج: سلطان الكاشف ــ السلطان فيلم

## إشارة مرور ـ١٩٩٥

### إخراج: خيري بشارة



ليلى علوي + محمد فؤاد + سامي العدل + أحمد آدم

إنتاج: العدل فيلم ــ تصوير: طارق التلمساني ــ قصة وسيناريو وحوار: مدحت العدل ــ موسيقى: راجح داوود ــ مونتاج: رحمة منتصر

## يا دينا يا غرامي ـ1995

## إخراج: مجدي أحمد علي



ليلى علوي + إلهام شاهي + هالة صدقي + هشام سليم
تصوير: محسن نصر ــ تأليف: محمد حلمي هلال ــ ديكور: عادل السيوي ــ موسيقى: ياسر عبدالرحمن ــ مونتاج: أحمد داوود ــ إنتاج: استديو 13 رأفت الميهي

## ليلة ساخنة ـ 1995
## إخراج: عاطف الطيب



نور الشريف + لبلبة + سيد زيان + حسن الأسمر + عزت أبوعوف + سناء يونس + محمد متولي
سيناريو: رفيق الصبان ــ حوار: محمد أشرف (شارك في كتابة السيناريو والحوار: بشير الديك) ــ تصوير: هشام وديد سري ــ موسيقى: مودي الإمام ــ مونتاج: أحمد متولي ــ إنتاج: واصف فايز

# محتويات

# محتويات

---

# حسن حداد في سطور

- كاتب متخصص في النقد السينمائي.
- من مواليد مدينة المحرق بالبحرين عام 1958.
- متزوج من الشاعرة ليلى السيد، ولديه ثلاث بنات (هديل - 14، علا - 12، دنيا - 8 سنوات)، وولد (علي - 3سنوات).
- يعمل حالياً موظفاً في شركة طيران الخليج.
- بدأت اهتماماته بالسينما عام 1980، ونشر له أول مقال عن السينما في جريدة أخبار الخليج البحرينية عام 1983.
- نُشرت له العديد من المقالات والدراسات السينمائية في الصحافة المحلية والخليجية.
- يشرف حالياً على صفحتي "سينما" في مجلة "هنا البحرين" منذ شهر مايو 2001.
- أشرف على صفحتي "سينما" في صحيفة الوسط، منذ سبتمبر 2002 وحتى أبريل 2003.
- عضو في نادي البحرين للسينما منذ عام 1985.
- شارك في مهرجان السينما العربية الأول - عام 2000 كرئيس للمركز الصحفي ورأس تحرير النشرة اليومية للمهرجان.
- أعد برامج عن السينما لإذاعة البحرين، مثل: (أفلام وأفلام - مشاهير - مجلة السينما).
- أقام مجموعة من الندوات العامة والمتخصصة في السينما.
- يشرف الآن على موقع سينمائي إلكتروني شخصي باسم "سينماتك" قام بتصميمه وإطلاقه في يناير 2004. (www.cinematechhaddad.com).


**العنوان**: منزل 1855، طريق 3341، مجمع 733، النصفة، مملكة البحرين.

**العنوان الإلكتروني**: hshaddad@batelco.com.bh

**الموقع الإلكتروني**: www.cinematechhaddad.com

## صدر للناقد:

- **عن ثنائية القهر/التمرد في أفلام المخرج عاطف الطيب**

  الطبعة الأولى البحرين / مارس 2000 م
  حجم متوسط - 115 صفحة.
  ضمن منشورات مهرجان السينما العربية الأول - البحرين.
  طبع بالمطابع الحكومية - وزارة شئون مجلس الوزراء والإعلام - دولة البحرين.

- **محمد خان.. سينما الشخصيات والتفاصيل الصغيرة**

  الطبعة الأولى ــ مايو 2006 ــ حجم متوسط ــ 162 صفحة

  الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت

  بالتعاون مع إدارة الثقافة والتراث الوطني

  وزارة الإعلام/ مملكة البحرين

- **تعال إلى حيث النكهة - رؤى نقدية في السينما**

  الطبعة الأولى ــ أغسطس 2009 ــ حجم كبير ــ 265 صفحة

  الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت

  عن سلسلة كتاب "البحرين الثقافية" إصدار وزارة الثقافة والإعلام

  في البحرين ــ إدارة الثقافة والتراث الوطني

## كتب قيد الإنجاز/ الطبع:

- **نهر الدراما.. رؤى في الدراما التلفزيونية**
- **الحلم بالسينما.. عن السينما في البحرين**

رقم الناشر الدولي:

رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة: